

معجم مصطلحات العروض والقافية

د. عمر عتيق


mohamed khatab

معجم

مصطلحات العروض والقافية

دراسة دلالية إيقاعية

أول معجم شامل لمصطلحات علم العروض والقافية المتداولة وتعريفاتها

تأليف

د. عمر عتيق

نبلاء ناشرون وموزعون
الأردن - عمّان

دار أسامة للنشر والتوزيع
الأردن - عمّان

الناشر

دار أسامة للنشر و التوزيع

الأردن – عمان

- هاتف: 5658252 – 5658253
- فاكس: 5658254
- العنوان: العبدلي- مقابل البنك العربي

ص. ب: 141781

Email: darosama@orange.jo

www.darosama.net

نبلاء ناشرون وموزعون

الأردن – عمان- العبدلي

الطبعة الأولى

2014م

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2013 /5 /1618)

416 عتيق، عمر عبد الهادي

معجم مصطلحات العروض والقافية / عمر عبد الهادي عتيق.- عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2013.

( ) ص .

ر.أ : (1618 /5 /2013)

الواصفات: /بحور الشعر العربي// التفضيلات// علم العروض// المعاجم

ISPN: 978-9957-22-543-8

الفهرس

المحتويات	الصفحة
المقدمة	11
الهمزة	15
1 – الابتداء	15
2- الإجازة	16
3- الاستدعاء (القافية المستدعاة)	20
4- الإشباع	23
5- الإصراف	25
6- الإضمار	25
7- الاعتماد	26
8- الإقعاد	27
9- الإقواء	29
10- الإكفاء	34
11- الإيطاء	39
الباء	43
1- البأو	43
2- البتر	43
3- بحور الشعر	44
4- البدل	89
5- البريء	90

التاء 91

1- التأسيس 91
2- التجميع 92
3- التحريد 93
4- التخميع 94
5- التدوير. 94
6- التذييل 102
7- التَّرفيل 103
8- التسبيغ. 104
9- التشريع. 105
10- التشطير 106
11- التشعيث 107
12- التصريع 108
13- التضمين 114
14- التفعيلة 117
15- التقطيع العروضي 118
16- التَّوجيه 119

الثاء 121

1- الثرم 121
2- الثلم. 122

الجيم 123

1- الجمم 123

الحاء 124

1- الحذذ 124

2- الحذف. 125

3- الحَذْو 125

4- الحشو 126

الخاء 127

1- الخبل 127

2- الخبن 128

3- الخَرْب. 129

4- الخرم 129

5- الخَروج. 133

6- الخزل (الجزل) 134

7- الخزم 135

الدال 139

1- الدّائِرَة العروضية 139

2- الدّخيل. 145

3- الدوبيت. 146

الراء 149

1- الرّدف 149

2- الرَّس 151
3- الرّمل 152
4- الرَّوِي 152

الزاي ________________ 157

1- الزجل 157
2- الزحاف. 169

السين ________________ 179

1- السَّالِم. 179
2- السبب. 179
3- السلسلة 181
4- السناد 181

الشين ________________ 185

1- الشتر 185
2- الشطر. 185
3- شعر التفعيلة (الشعر الحر) 186

الصاد ________________ 199

1- الصحيح 199
2- الصلم 199

الضاد ________________ 201

1- الضرب. 201
2- الضرورة الشعرية 201

الطاء ____ 219

1- الطي 219

العين ____ 221

1- العروض (علم العروض). 221
2- العروض (تفعيلة العروض). 222
3- العَصْب 223
4- العَضْب 223
5- العقص. 224
6- العَقْل 225
7- العلة 226

الغين ____ 230

1- الغاية 230

الفاء ____ 231

1- الفاصلة 231
2- الفَصْل. 231

القاف ____ 233

1- القافية. 233
2- القبض. 242
3- القَصْر. 244
4- القَصْم. 245
5- القصيد (القصيدة) 246
6) قصيدة النثر. 246

7- القطف. 250
8- القطع 251
9- القوما 251

الكاف ____________ 253

1- الكان وكان. 253
2- الكشف 254
3- الكَفُّ. 256

اللام ____________ 257

1- لزوم ما لا يلزم. 257

الميم ____________ 259

1- المُتَدَارِك 259
2- المُتَرادِف 260
3- المُتَراكِب. 260
4- المُتَكاوِس. 261
5- المُتَواتِر. 261
6- المجرى 262
7- المخلع 263
8- المخمس 264
9- المُراقَبَة 267
10 - المزدوج 268

11- المسمط 268
12- المشطور 271
13- المَشْكُول 272
14- المصمت 272
15- المُعاقَبة 273
16- المعرى 275
17- المقطع 275
18- المكانفة 277
19- المكبول 277
20- المَنْهوك 277
21- المواليا 278
22- الموسيقى الداخلية 280
23- الموشح 298
24- الموفور 303

النون ________ 305

1- النَّفاذ 305
2- النقص 305

الواو ________ 307

1- الوتد 307
2- الوزن 309

3- الوَصْل 311
4- الوقص. 312
5- الوقف 313

المصادر والمراجع ____________ 325

المقدمة :

يجسد الكتاب الدرس العروضي المعاصر في ثلاثة مسارات متكاملة؛ الأول: المسار المدرسي الذي يقتضي التعريف بأبجديات علم العروض والقافية من حيث التعريف والتمثيل. والثاني: مسار المرحلة الجامعية الذي يعتني بالتعريف والتمثيل والتعليل والربط والتفريق والاستنتاج. والثالث: مسار الدراسات العليا الذي يهتم بالدراسة الرأسية للقضايا العروضية. وهي مسارات ثلاثة تكفل بها الكتاب.

ويعاين الكتاب الأبعاد الدلالية والإيقاعية لمصطلحات العروض والقافية، ويحرص على تأصيل المصطلحات بالربط بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي لإظهار علاقة المصطلح بالبيئة العربية؛ تلك العلاقة التي تسهم في تخليص المصطلح من غرابته وتقريبه دلالته إلى الأذهان. وقد دأب دارسو العروض على الشكوى من صعوبة علم العروض وبخاصة تعدد مصطلحات الزحاف والعلل العروضية وتداخلها وتشابهها وكثرة مصطلحاتها، ومن القافية وما يتعلق بها من حروف وحركات وعيوب، وقد بالغ بعضهم حينما زعم أن المعنى اللغوي لكلمة العروض تعني الطريق الضيق بين جبلين، ولهذا سمي علم العروض بهذا الاسم تشبيها لصعوبته بصعوبة المشي في الطريق بين جبلين، ولهذا ينبري الكتاب للرد على المزاعم التي تتهم علم العروض بالتعقيد والصعوبة؛ فيعمد إلى حزمة من التقنيات المنهجية التي تضمن تخليص المصطلح من الإشكاليات التي توهمها بعض الدارسين.

ومن أبرز التقنيات المنهجية في عرض مصطلحات العروض والقافية الاستهلالُ بالمعنى اللغوي (المعجمي) للمصطلح بهدف ربط معنى المصطلح بالسياق الاجتماعي والبيئي، وهو ربط يفضي إلى نقل المصطلح من دلالته المجردة إلى دلالة حسية تتجلى في مظاهر الحياة الاجتماعية وعناصر البيئة؛ فمصطلح (الخبن) – على سبيل المثال – يعني حذف الحرف الساكن الثاني من التفعيلة ،ويفضي الخبن العروضي إلى تقصير أو تقليص مساحة التفعيلة، وهو ما يناظر خبن أو تقليص الثوب أو القميص، كما تحرص منهجية الكتاب على رصد العلاقة الدلالية بين المعنى

اللغوي والمعنى الاصطلاحي، فالعلاقة الدلالية بين خبن التفعيلة وخبن الثوب تتجاوز دلالة التقصير أو التقليص إلى الدلالة الموضعية؛ فخبن الثوب يتم من طرفه، وكذلك خبن التفعيلة يتم من أولها، أي من السبب الأول منها.

وتسعى منهجية الكتاب إلى الموازنة بين المصطلحات التي تتشابه في دلالتها الاصطلاحية منعا لحدوث لبس لدى الدارس، فالتذييل والترفيل – مثلا – هما من علل الزيادة، والفرق بينهما أن الزيادة في التذييل أقل من الزيادة في الترفيل، فتفعيلة مستفعلن (- - ب -) حينما يطرأ عليها تذييل تتحول إلى مستفعلان (- - ب - ˚)، وهذا يعني أن المقطع الطويل الأخير تحول إلى مقطع زائد الطول. أما تفعيلة متفاعلن (ب ب – ب -) حينما يطرأ عليها ترفيل تتحول إلى متفاعلاتن (ب ب – ب - -)، وهذا يعني أن مقطعا طويلا زاد على أصل التفعيلة، ويناظر هذا الفرقُ في الزيادة الفرقَ بين الثوب المذيل والثوب المرفل؛ فطول الثوب المذيل أقل من طول الثوب المرفل؛ فذيل الثوب المذيل يجر على الأرض دون أن يُركل بالرجل، أما ذيل الثوب المرفل فيجر على الأرض ويمكن ركله بالرجل، فالرَّفْل جَرُّ الذيل ورَكْضُه بالرِّجْل.

ولا يخفى أن أي علم يحتاج إلى معايير وضوابط ومصطلحات تحفظ له مفاهيمه وأصوله ونظرياته فكما أن صنعة النحو وضعت ليعافى بها اللسان من فضيحة اللحن فكذلك علم العروض وضع ليعافى به الشعر من خلل الوزن، فلولاه لاختلطت الأوزان واختلفت الألحان وانحرفت الطباع عن الصواب انحراف الألسنة عن الإعراب.[1] ومن هنا تتجلى أهمية دراسة مصطلحات العروض على اعتبار أنه علمُ الشعر ومعياره، وقطبه الذي عليه مداره، به يُعرف الصحيح من السقيم والعليلُ من السليم، وعليه تبتني قواعد الشعر، وبه يَسلَمُ من الأود والكسر.[2]

---

1) الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 233

2) المرجع نفسه ص 235

ويتجاوز الكتاب الغاية التعليمية إلى تشكيل البنية التحتية للذائقة الموسيقية للقارئ أو المبتدئ بكتابة الشعر، ولا يخفى أن ملكة التذوق الموسيقي للشعر تحتاج إلى التوجيه والضبط والصقل، لهذا تكفل الكتاب بضوابط الذائقة الموسيقية، إذ إن شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى؛ فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته، نرى ذلك عند اليونان القدماء، فهوميروس كان يغني شعره على أداة موسيقية خاصة، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين؛ فقد كانت توجد في العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهي المعروفة باسم تروبادور "**Troubadours**"، ولا يزال "الشاعر" معروفاً في الريف، وهو يلقي أشعار أبي زيد الهلالي وعنترة وغيرهما، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أداته الموسيقية المعروفة باسم "الرَّبابة".[1] وما جعلت العرب الشعر موزونا إلا لمد الصوت والدندنة ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور[2]

وغاية الشعر أسمى من دلالات معجمية، فلو كان المعنى هو الهدف المنشود من الشعر لكان النثر أيسر صنعة وأقرب دلالة. فالشعر لا يؤدي غايته منفصلا عن وهج الإيقاع الذي يجعل المعنى أكثر تأثيرا وإثارة إذ ((إن من أخطر أسرار الشعر غير المعلنة تلك الجذوة الإيقاعية والموسيقية السرية التي تمتلئ بها القصيدة والتي تجعل من لغتها الاعتيادية لغة شعرية متوترة ومشحونة بكهيربات مستفزة وغير مرئية، لها القدرة على التأثير على المخيلة والسمع والأعصاب بطريقة مذهلة)) [3]

وتتقاطع أهداف الكتاب مع المفاصل الرئيسة لكلمة ألقاها كمال محمد بشر في ندوة " قضايا الشعر المعاصر في قوله: ((تصبح دراسة العروض مجدية إذا

---

1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، ب، ت. ص 41

2) الأبشيهي ،شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور: المستطرف في كل فن مستظرف. عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1419 هـ، ص 320

3) ثامر، فاضل: الصوت الآخر ــ الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1992، ص 288

تمت في ضوء شرطين: أن تكون وسيلة لتحقيق غرض، وليست غاية في ذاتها، وإذا درسنا هذه القواعد جيدًا بوعي. ليس القصد منها أن يعرف الدارس البيت عروضيًا، ومعرفة البحر الذي جاءت القصيدة فيه، لأن مثل هذه الغاية إذا اتخذناها هدفًا لا تساوي في قيمتها أكثر مما يساويه حلُّ الكلمات المتقاطعة في الصحف والمجلات. نعم، من المهم في المرحلة الأولى أن نُعنى بمصطلحات العلم، وأن نتعرف إلى البحور وقواعد القافية، ولكن الغرض من الدراسة لا يتحقق إلا حين تستطيع الأذن، إلى جانب التركيز الذكي، أن تقوم بكل هذا في سرعة ودقة، وأن تتعرف آليًا إلى الوحداتِ النَّغَمية، عن طريق التمكن من معرفة البحور، وما يدخلها من زحافات وعلل.))[1]

1) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر " قصيدة النثر " .عُقِدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

الهمزة

1 – الابتداء

هو زحاف يقع على التفعيلة الأولى من البيت، ولا يقع في تفاعيل الحشو، كالخَرْم في الطَّوِيلِ والوافِرِ والهَزَجِ والمُتقارَب.[1] ومن أمثلة الخرم في الطويل :

مـــن آل نعـــم أنـــت غـــادٍ فمبكـــر	غـــداة غـــدٍ أم رائـــح فمهجّـــر
- - ا ب - - - ا ب - - ا ب - ب -	ب - ب ا ب - - - - ا ب - ب ا ب - ب -
عـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن	فعـول مفـاعيلن فعـول مفـاعلن

فأصل تفعيلة (عـولن) فعـولن. فقـد حـذف أول فعـولن في بداية البيت، ولا تحذف الفاء من فعولن في حَشْوِ البيت البتة، وكذلك أوّل مُفاعلتن وأوّل مَفاعيلن يُحذفان في أولِ البيت في الوافر والهزج في التفعيلة الأولى دون الحشو.

ومن أمثلة الخرم في الوافر:

إن نـــزل الـــسماء بـــأرض قـــوم	رعينـــاه وإن كـــانوا غـــضابا
- ب ب - ا ب - ب ب - ا ب - -	ب - - - ا ب - - - ا ب - -
فـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن	مفـــاعلْتن مفـــاعلْتن فعـــولن

فأصل تفعيلة (فاعلتن) مفاعلتن.

---

1) لسان العرب: بدأ. وانظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة علـى خبايـا الرامزة. تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 130

2- الإجازة

أجازَه: خَلَفه وقطعه.[1] ويقال: إن اشتقاق الإجازة من أجزت الحبل إذا خالفت بين قواه.[2] أما المعنى الاصطلاحي فقد اختلف فيه العروضيون على النحو الآتي:

أولا: مفهوم الإجازة وفق مخارج الحروف

الإجازة عند ثعلب، تقارب حروف الروي في المخرج كالعين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء ويمثل ثعلب بقول الشاعر:

قبحتِ من سالفةٍ ومن صدغْ كأنها كشيةُ ضبٌّ في صقعْ

وقول الشاعر:

ألسدُّ من ظهرِ فرسْ نومٌ على بطنِ فرُشْ

وقول آخر:

رُبَّ شتمٍ سمعتُه فتصامم تُ وعِيٍّ تركتُه فكفيتُ

ينفعُ الطيب القليلُ من الرزْ قِ ولا ينفعُ الكثيرُ الخبيثُ

فجمعوا بين العين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء.[3]

وتشير الأمثلة التي ساقها ثعلب إلى إشكالية في مفهوم الإجازة؛ إذ إن تقارب الحروف لم يقع في كلمات القافية فحسب، بل وقع في كلمة القافية للبيت الواحد، ووقع في شطري البيت، فهل الإجازة عند ثعلب تعني تقارب حروف الروي في أبيات متتابعة أم تقارب نهاية الشطرين في الحرف الأخير؟

---

1) لسان العرب: جوز

2) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978، ص 18

3) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995، ص 65

وذهب الدماميني إلى أن الإجازة هي اقتران حرف الروي بحرف يخالفه في المخرج، نحو قول الشاعر:

خليليّ سيرا واتركا الرحلَ إنني	بمهلكةٍ والعافيات تدورُ
فبيناه يشري رحله قال قائلٌ	لمن جملٌ رخوُ الملاط نجيبُ

فجمع بين الراء والباء وبينهما تباعد في المخرج.[1] فالراء صوت لثوي، والباء صوت شفوي ثنائي. ولا نجد فرقا جوهريا بين مفهوم الإجازة عند ثعلب ومفهومها عند الدماميني؛ فثعلب يسمي العلاقة المخرجية بين الحرفين تقاربا، والدماميني يسميها اختلافا. والمخرج المتقارب هو المخرج المختلف وليس مخرجا متماثلا؛ إذ لا فرق في قولنا: إن مخرج الراء متقارب من مخرج الباء، وقولنا: إن مخرج الراء مختلف عن مخرج الباء.

والإجازة عند الخليل أَن تكون القافية طاءً والأُخرى دالاً ونحو ذلك، وهو الإِكفاء.[2]

ثانيا: مفهوم الإجازة وفق حركات القافية

الإجازة في الشِّعْر أَن يكون الحرفُ الذي يقع قبل حرفَ الرَّوِي مضموماً ثم يكسر أَو يفتح ويكون حرف الروي مُقَيّدا.[3] وهو مفهوم سناد التوجيه – كما سيتبين لنا فيما بعد – .

ومنهم من جعل الإجازة اختلاف حركة الروي فيما كان وصله هاء ساكنة خاصة، وأنشدوا:

الحمد لله الذي	يعفو ويشتد انتقامُهْ
في كرههم ورضاهم	لا يستطيعون اهتضامَهْ

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص 247

2) المصدر نفسه، ج 1، ص 155. وانظر: لسان العرب: جوز

3) القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4 ،1972، ج 1، ص 167. وانظر: لسان العرب: جوز

وأنشد آخرون في مثل ذلك، إلا أن منهم من أطلق الهاء:

فديت من أنصفني في الهوى حتى إذا أحكمه ملّهُ
آمن ما كنت، ومن ذا الذي قبلي صفا العيش له كلّهُ؟

ويضيف القيرواني الإجازة اختلاف حركات ما قبل الروي، وهو مأخوذ من إجازة الحبل، وهو: تراكب قواه بعضها على بعض، فكأن هذا اختلفت قوى حركاته. وقد حكى ابن قتيبة عن ابن الأعرابي مثل قول أبي عبد الله، وقال: هو مأخوذ من إجازة الحبل والوتر.[1]

ثالثا :مفهوم الإجازة من حيث نظم الشعر

الإجازة في الشِّعْر أَن تُتِم مِصْرَاع غيرك،[2] أي أن ينظم شاعر شطراً أول، ويجيزه آخر بالشطر الثاني ،كقول أحدهم يصف ماء نهر جعدهُ مرُّ النسيم، وكان بالقرب منه فتاة أعرابية.

فقال: عقد الريحُ على الماء زردْ

فقالت: يا له درعاً منيعاً لو جمدْ

وقال أبو نواس: عذب الماء وطابا

فقال أبو العتاهية: حبذا الماء شرابا[3]

والإجازة كذلك بناء الشاعر بيتاً أو قسيماً يزيده على ما قبله، وربما أجاز بيتاً أو قسيماً بأبيات كثيرة، فأما ما أجيز فيه قسيم بقسيم فقول بعضهم لأبي العتاهية:

أجز برد الماء وطابا

1) القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 155

2) لسان العرب: صرع

3) السَّراج محمد علي: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل. الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 198

فقال: حبذا الماء شرابا

وأما ما أجيز فيه بيت ببيت فقول حسان بن ثابت وقد أرق ذات ليلة فقال:

متاريك أذناب الأمور إذا اعترت أخذنا الفروع واجتنبنا أصولها

وأجبل، فقالت ابنته: يا أبت، لا أجيز عنك، فقال: أوعندك ذاك؟ قالت: بلى، قال: فافعلي، فقالت:

مقاويل للمعروف خرس عن الخنا كرام يعاطون العشيرة سولها

قال: فحمي الشيخ عند ذاك، فقال:

وقافية مثل السنان ردفتها تناولت من جو السماء نزولها

فقالت ابنته :

يراها الذي لا ينطق الشعر عنده ويعجز عن أمثالها أن يقولها

وذكر أن العباس بن الأحنف دخل على الذلفاء فقال: أجيزي عني هذا البيت:

أهدى له أحبابه أترجة فبكى وأشفق من عيافة زاجر

فقالت غير مفكرة:

خاف التلون إذ أتته لأنها لونان باطنها خلاف الظاهر

فحلف لها بكل الأيمان، وكانت تعزه، لئن ظهر البيت إن دخلت منزلكم أبداً، وأضافه إلى بيته.[1] ولا يخلو مفهوم الإجازة في نظم الشعر من ازدواجية في المفهوم؛ فهو يجمع بين إجازة الشطر، وإجازة البيت.

وتجاوز خلاف العروضيين مفهوم الإجازة إلى لفظ المصلح؛ فبعضهم يرى أن لفظه إجازة بالزاي، وبعضهم يرى أنه إجارة بالراء، ويبدو أن اختلاف لفظ المصطلح يرتبط بالخلاف بين الكوفيين والبصريين، فقد قال المهلبي: ورأيته بخط الطوسي والسكري بالراء، وهو قول الكوفيين، فأما البصريون فيقولون الإجازة بالزاي.[2]

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 2، ص 89

2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 167

واختلف العروضيون حول الأصل اللغوي للإجارة، فقال بعضهم: الإجارة في القوافي مشتقة من الجوار في السكنى والذمام، ألا ترى أنها فيما تقارب من الحروف، فكأن الحرف جاور الآخر ودخل في ذمامه، وقال قوم: بل هي من الجور، كأن القافية جارت، أي: خالفت القصد.[1]

3- الاستدعاء (القافية المستدعاة)

حينما يتم معنى البيت قبل تمام وزنه وقافيته، يلجأ الشاعر إلى إقحام كلمة لإتمام الوزن وروي القافية، فتأتي الكلمة المقحمة أو المستدعاة نافرة في سياقها الدلالي. يقول ابن سنان «من القوافي التي جاءت حشواً لأجل حرف الروي من غير معنى يختص به، قول أبي عُدي القرشي:

ووقيـــت الحتـــوف مـــن وارث وا   لـــو أبقـــاك صـــالحاً رب هـــود

فليس في تسمية الباري تبارك وتعالى: رب هود معنى ولا وجه لذلك إلا أن القصيدة دالية، وإلا فهو تعالى رب نوح وهود وكل أحد، وهذا كثير في الأشعار الضعيفة.[2] فقد تم المعنى قبل كلمة (هود)، لكن وزن البيت بحاجة إلى مقطعين طويلين (هود – –)، والقصيدة دالية، وكلمة هود تفي بالوزن والقافية، ولكنها لا تخدم المعنى العام للبيت. ولعل تسمية القافية مستدعاة تعود إلى معنى " الدعي " وهو الولد المنسوب إلى غير أبيه، وذلك تشبيها لكلمة القافية التي لا تنسجم مع معنى البيت بالولد الذي يُنسب إلى غير أبيه.

وفي قول بشار:

لِلّـــه دَرٌّ فتـــاةٍ مـــنْ بـــني «جُـــشم   مـــا أحْـسنَ الْعـيْنَ والْخـــدَّيْن والنَّابَـا

ينتهي معنى البيت قبل كلمة (والنابا)، لكن حاجة الشاعر لوزن (والنابا)، وحاجة الشاعر إلى روي الباء جعلته يقحم الكلمة، فأفسد المعنى، لأنه معنى الناب لا ينسجم مع سياق الغزل، فليس من المستساغ أن يتغزل الشاعر بأنياب محبوبته !

---

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 167

2) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، ط 1، 1982، ص 64

ويقول القيرواني: ما أعجب السيد الحميري في قوله:

أقسم بالفجر وبالعشر	والشفع والوتر ورب لقمان
في منزل محكم ناطق	بنور آيات وبرهان
فالفجر فجر الصبح والعشر عشـ	ـر النحر والشفع نجيان
محمد وابن أبي طالب	والوتر رب العزة الباني
باني سموات بناها بلا	تقدير إنس ولا جان

فانظر إلى قوله " رب لقمان " ما اكثر قلقه وأشد ركاكته!!! وأما قوله "الباني " فقد خرج فيه من حد اللين والبرد، وتجاوز فيه الغاية في ثقل الروح، والله حسبه.

ومن أناشيد قدامة قول علي بن محمد صاحب البصرة:

وسابغة الأذيال زغْف مفاضة	تكنفها مني نجاد مخطط

فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط النجاد، وهذا أقل ما في تكلف القوافي الشاردة إذا ركبها غير فارسها، وراضها غير سائسها.[1]

وينبه حازم القرطاجني إلى التعالق الدلالي بين كلمة القافية والسياق الكلي أو الجزئي للبيت بقوله: ((وقد تختلف حال من يبني أوائل لكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر. فتارة يبني على القافية جميع البيت، وتارة شطره أو أكثره، ثم يسد الثلمة الباقية بما يناسب الكلام وما تقدمه. وكذلك من يبني آخر الكلام على أوله قد يعرض له نقيض هذه الحال فيبني الكلام من أوله إلى آخره إذا سنحت له القافية بيسر، أو يكمل بناء الشطر الأول أو أكثر من الشطر، ثم يتم الباقي بما تتيسر له فيه القافية.))[2]

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 2، ص 73

2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص 281

ومن المفيد أن نشير إلى مصلح " الإيغال " الذي يتفق ويختلف عن مصطلح القافية المستدعاة. لنقف أولا على المعنى اللغوي والاصطلاحي للإيغال ثم نشرع بالموازنة بينهما فالوَغْل والواغِلُ الذي يدخُل على القوم في طعامهم وشرابهم من غير أن يَدْعُوه إليه أو يُنْفِق معهم مثل ما أنفقُوا، وأَوْغَل القوم إذا أَمْعَنوا في سَيرِهم داخلين بين ظَهْراني الجبال أو في أَرض العدُوّ وكذلك توغّلوا وتغَلْغَلوا[1]. فالمعنى اللغوي يدور حول الزيادة على الأصل، وكذلك المعنى الاصطلاحي وهو أن يستكمل الشاعر معنى بيت الشعر بتمامه قبل أن يأتي بقافيته، فإذا أراد الإتيان بها ليكون الكلام شعراً أفاد بها معنى زائداً على معنى البيت، فكأن المتكلم قد تجاوز حد المعنى الذي هو آخذ فيه، وبلغ إلى زيادته عن الحد .

ومن الإيغال قول امرئ القيس:

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

فقد تم معنى التشبيه قبل القافية، فقد شبه عيون البقر الوحشي بالجزع وهو خرز فيه بياض وسواد، ولكن الإيغال في قوله: (الذي لم يثقب) توضيح للمعنى، لأن عيون الوحش غير مثقبة، وينبغي أن يكون الخرز غير مثقب ليتم التناسب بين المشبه والمشبه به. وقال زهير:

كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم

فقد تم المعنى قبل القافية، ولكنه أوغل في قوله: (لم يحطم)، لأن حب الفنا إذا كُسر لا يكون أحمر. ((فأوغل في التشبيه إيغالاً بتشبيهه ما يتناثر من فتات الأرجوان بحب الفنا الذي لم يحطم؛ لأنه أحمر الظاهر أبيض الباطن، فإذا لم يحطم لم يظهر فيه بياض البتة، وكان خالص الحمرة))[2]

ومن الإيغال قول الأعشى:

كناطح صخرة يوما ليفلقها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

---

1) انظر: لسان العرب: مادة وغل

2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 2، ص 58

فقد تم المثل بقوله: وأوهى قرنه، فلما احتاج إلى القافية قال " الوعل " ... قلت: وكيف صار الوعل مفضلا على كل ما ينطح؟ قال: لأنه ينحط من قنة الجبل على قرنه فلا يضيره.[1]

فالإيغال والاستدعاء يتفقان في أن معنى البيت يتم قبل تمام الوزن والقافية، ويختلفان في أن الإيغال يزيد المعنى وضوحا وتأكيدا وجمالا وإثارة، والقافية المستدعاة تفسد المعنى، لأن الشاعر يزج بها لإتمام الوزن والقافية.

4- الإشباع

تفيد مادة شبع القوة والتمكن والامتلاء والارتواء، نقول: حَبْلٌ شَبِيعُ الثَّلْة متينها وثَلَّتُه صُوفُه وشَعَرُه ووبَرُه والجمع شُبُع ،وكذلك الثوب ،يقال: ثوب شَبِيعُ الغزل أي كثيره، وثياب شُبُعٌ ورجل مُشْبَعُ القلب وشَبِيعُ العقل ومُشْبَعُه مَتِينُه وشَبُعَ عقله فهو شَبِيعٌ مَتُنَ وأَشبَعَ الثوبَ وغيرَه رَوَّاه صبغاً.[2] ويرى التنوخي أن الأصل اللغوي للإشباع العروضي مأخوذ من قولنا: أشبعت الثوب: إذا أحكمته وقويته.[3] أما في الاصطلاح فالإشباع هو حركة الحرف الذي يقع بين التأسيس والرّويّ، وهو الدخيل، نحو قول الشاعر:

يزيدُ يغضُّ الطرفَ دوني كأنّما ... زوَى بينَ عينيهِ عليَّ المحاجمُ

فالألف تأسيس والجيم دخيل والميم روي، وكسرة الجيم هي الإشباع في كلمة (المحاجم) وقيل الإشباع اختلاف تلك الحركة إذا كان الرَّويّ مقيداً.[4] وهذا هو سناد التوجيه كما سيأتي بيانه.

ويربط ابن جني بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي من خلال معنى القوة والتمكن، ففي اللغة يفيد الإشباع القوة والإحكام، نحو أشبعت الثوب إذا قويته

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 2، ص 57

2) لسان العرب: مادة شبع

3) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي .ص 11

4) لسان العرب: شبع

وأحكمته، وكذلك فإن الحرف المتحرك (حركة الدخيل) أقوى من الحرف الساكن، وهو ما يفهم من قول ابن جني: ((سُمّي بذلك من قِبَل أنه ليس قبل الرويّ حرف مسمى إلا ساكناً أعني التأسيس والرِّدْف فلما جاء الدخيل محركاً مخالفاً للتأْسيس والرِّدْفِ صارت الحركة فيه كالإشباع له، وذلك لزيادة المتحرك على الساكن لاعتماده بالحركة وتمكنه بها))[1]

واللافت أن تغير حركة الدخيل (الإشباع) يجوز تغييرها عند الخليل، ولا يجوز عند الأخفش [2] الذي يرى أن العرب لزمتها في كثير من أشعارها. ولا يحسن أن يجتمع فتح مع كسرٍ، ولا كسر مع ضمٌّ، لأنَّ ذلك لم يقل إلاّ قليلاً.[3]

أما العروضيون المحدثون فلا يجيزون تغير حركة الإشباع، وإذا وقع تغير في حركة الإشباع فهو عيب يسمى سناد الإشباع، كما سيتضح فيما هو آت.

والإشباع كذلك إطالة صوت حركة آخر حرف في الشطر الأول، وحركة آخر حرف في الشطر الثاني، ففي قول الشاعر:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ ... بسقط اللوى بين الدّخول فحوملِ

تتحول حركة اللام في (منزلِ) إلى حركة طويلة (ياء)، وتنطق (منزلي).

وفي قول الشاعر:

وبي مما رمتك به الليالي ... جراحات لها في القلب عمقُ

تتحول حركة القاف في (عمق) إلى حركة طويلة (واو)، وتُنطق (عمقو).

ولا يقتصر الإشباع على نهاية الشطرين، فيقع في حشو البيت في ثلاثة مواضع، وهي:

1. حركة الضمير الغائب المفرد إذا كان مسبوقا بساكن، نحو: حركة الهاء في (منْهُ – ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتنطق (منهو - -).
2. حركة الضمير الغائب المفرد إذ كان مسبوقا بمتحرك، نحو: حركة الهاء في (وجْهُهُ – ب ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتنطق (وجههو – ب -).

---

1) لسان العرب: شبع

2) العمدة. ج 1، ص 161. وانظر لسان العرب: شبع

3) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 37، 38

3. حركة الضمير الغائب المفرد إذا كان مسبوقا بحركة طويلة، نحو: حركة الهاء في (معلومه ب – ب – ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتنطق (معلومهو ب – ب - –).

5- الإصراف

الصَّرْفُ رَدُّ الشيء عن وجهه ،وصَرَّفَ الشيءَ أعْمله في غير وجه، كأنه يَصرفُه عن وجه إلى وجه. والصَّريفُ السَّعَفُ اليابسُ الواحدة صَريفةٌ. وفي العروض: أَصْرف الشاعرُ شِعْرَهُ يُصْرِفُه إصرافاً إذا أَقْوى فيه وخالف بين القافيَتَين.[1] وقيل: إذا قورن المجرى وهو تحريك الروي بما هو بعيد منه وهو الفتحة مع الضمة أو مع الكسرة فذلك هو الإصراف، نحو قول الشاعر:[2]

عرينٌ من عرينةَ ليس منا ... برئت إلى عرينة من عرينِ

عرفنا جعفراً وبني عبيد ... وأنكرنا زعانف آخرينَ

وسيتضح لنا فيما سيأتي أن الإصراف هو الإقواء.

وينقل القيرواني أن الإصراف مثل الإجازة، وهو أن تكون القافية دالاً والأخرى طاءً، والقصيدة مصرفة، ولذلك قال الشاعر:

مقومة قوافيها وليست ... بمصرفة الروي ولا سناد[3]

6- الإضمار

نقول: أَضْمَرْت صَرْفَ الحرف إذا كان متحركاً فأَسْكَنْته، وأَضْمَرْتُ في نفسي شيئاً، والمُضْمَرُ هو سُكونُ التاء من مُتَفاعِلن في الكامل حتى يصير مُتْفاعلن.[4] وقيل: هو مأخوذ من قولك أضمرت البعير، إذا جعلته ضامراً مهزولاً،

1) لسان العرب: صرف

2) الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 246

3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 167

4) لسان العرب: ضمر

وذلك لأن حركة الجزء لما ذهبت وأعيقها السكون ضعف بسبب ذلك فشبه بالضامر المهزول[1]، ومثاله:

إنـــي لأجـــبن مـــن فـــراق أحـــبتي وتحـــس نفـــسي بالحمـــام فأشـــجع

- - ب - اب ب - ب - اب ب - ب - ب ب - ب - ا - - ب - اب ب - ب -

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن

والقاسم المشترك بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للإضمار هو الإخفاء، فالإضمار في النفس هو الإخفاء، وتسمية ضمير الإنسان بهذا الاسم من هذا القبيل؛ فما يمليه الضمير على صاحبه أمر مخفي، كما أن الضمائر في اللغة (المنفصل والمتصل والمستتر) سميت بهذا الاسم لأنها تخفي الاسم الظاهر، وتنوب عنه في الدلالة، ((ولما كانت حركة الحرف تميزه وتظهره وأسقطت كان إسقاطها إخفاء لبعض الحروف، فسمي لذلك إضماراً. ومنه سميت الأسماء العائدة إلى الظاهر ضمائر لأنها تخفى معانيها بالنسبة إليها.)) [2] وكذلك الأمر في الإضمار العروضي فهو إخفاء حركة التاء في تفعيلة (متفاعلن) في الكامل .

7- الاعتماد

اعتَمَدْتُ على الشيء اتكأْتُ عليه، واعتمدت عليه في كذا أي اتَّكَلْتُ عليه. والاعتماد اسم لكل سبب زاحفته، وإنما سمي بذلك لأن الزحاف يقع على الأسباب لاعتْمادها على الأوْتاد [3]. ففي قول الشاعر:

أقبـــل الليـــل واتخـــذت طريقـــي لـــك والـــنجم مؤنـــسي ورفيقـــي

- ب - - اب - ب - اب ب - - ب ب - - اب - ب - اب ب - -

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 81

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 81

3) لسان العرب: عمد

وقـع زحـاف في التفعـيلات باسـتثناء التفعيلـة الأولى، والزحـاف وقـع علـى الأسـباب دون الأوتـاد، فتفعيلة (متفعلن ب – ب –) أصلها (مستفعلن – – ب –)، وقد وقع الزحاف على السبب الأول (مس)، وكذلك تفعيلة (فعلاتن ب ب – –) أصلها (فاعلاتن – ب – –)، وقد وقع الزحاف على السبب الاول (فا).

ويرى بعض العروضيين أن الاعتماد عند الجمهور لا يطلق إلا على قبض فعولن في الطويل إذا كان قبل الضرب المحذوف يليه ،وعلى سلامة نونه قبل الضرب الأبتر في المتقارب.[1] أو قبل عروض المتقارب الثانية المحذوفة إذا دخلها القطع .[2]

8- الإقعاد

الإقْعادُ في اللغة داءٌ يأخُذُ الإبل والنجائب في أوراكها، وهو شبه مَيْل العَجُزِ إلى الأرض، وقد أُقْعِدَ البعير فهو مُقْعَدٌ، والقَعَدُ أن يكون بوَظيفِ البعير تَطامُنٌ واسْتِرْخاء [3]والإقعادَ في الاصطلاح العروضي اختلاف (تفعيلة) العروض في بحر الكامل، وهو معيب وإن كان وَقَعَ لبعض فحول الشعراء، نحو قول امرئ القيس:

اللهُ أنجــحُ مـــا طلبـــتُ بـــهِ والـــبرُّ خـــيرُ حقيبـــةِ الرجـــلِ

– – ب –اب ب – ب –اب ب – – – ب –اب ب – ب –اب ب –

متفاعلن متفاعلن متفا متفاعلن متفاعلن متفا

بعد قوله:

يــا ربَّ غانيـــةٍ تركـــتُ وصـــالها ومـــشيتُ متئـــداً علـــى رِسْـــلي

– – ب –اب ب – ب –اب ب – ب – ب ب – ب –اب ب – ب –ا – –

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

فجمع بين العروض الحذاء والعروض التامة.

1) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض ،(حاشية المحقق)، ص 64

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ،ص 131

3) لسان العرب: قعد

ويقصر الدماميني الإقعادَ على تفعيلة (متفاعلن) في الكامل. ويفرق بين الإقعاد والتحريد، من حيث أن التحريد اختلافُ الضروب حيث كانت من البحور لا يختص ببحر دون بحر، والإقعاد في العروض مختص ببحر الكامل.[1]

والإقعاد في العروض حذف نون متفاعلن أو مستفعلن وتسكين اللام، نحو قول الشاعر:

إن الكواعب إن رأينك طاويا	وصل الشباب طوين عنك وصالا
- - ب -\ ب ب - ب - \ ب ب - ب -	- - ب -\ ب ب - ب\ - ب ب - -
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متفاعلن متفاعل

وقول الشاعر (الرجز):

ترى دم العشاق في بنانها	علامة قد موهت بالورس
ب - ب - \ - - ب -\ ب - ب -	ب - ب - \ - - ب - \ - - -
متفعلن مستفعلن متفعلن	متفعلن مستفعلن مستفعل

وهو حذف يصيب الوتد (علن) الذي يعد مركز قوة التفعيلة، وما دام الحذف قد وقع في مركز القوة فهو ضعف في بنية التفعيلة، ويناظر هذا الضعف المرض الذي يصيب الإبل.

ومن المفيد أن نشير إلى أن حذف النون وتسكين اللام من تفعيلتي متفاعلن ومستفعلن الذي أطلق عليه القدماء مصطلح الإقعاد، يسميه العروضيون المحدثون القطع.

وجاء في اللسان: قال الخليل: إذا كان بيت من الشِّعْر فيه زِحافٌ قيل له مُقْعَدٌ، والمُقْعَدُ من الشعر ما نَقَصَتْ من عَرُوضِه قُوَّة. قال أَبو عبيد: الإِقواء نقصان الحروف من الفاصلة فيَنْتَقِص من عَرُوضِ البيت قُوَّةٌ وكان الخليل يسمي هذا المُقْعَدَ قال أَبو منصور: هذا صحيح عن الخليل ، وهذا غير الزحاف وهو عيب في الشعر والزحاف ليس بعيب.[2]

---

1) انظر: الدماميني بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ،ص 273

2) لسان العرب: قعد

ويرى التنوخي أن الإقعاد خلو مطلع القصيدة من التصريع والتقفية، فحينما يبدأ الشاعر بإنشاد الشطر الأول من مطلع القصيدة يتوهم السامع أن نهاية الشطر الأول من المطلع تؤسس للتصريع أو التقفية، وحينما يتم البيت يتفاجأ السامع أن قافية الشطر الأول تختلف عن قافية الشطر الثاني، نحو قول النابغة:

جَـزَى اللَّـهُ عَبْـساً، عَـبْسَ آلِ بَغِـيضٍ   جَـزَاءَ الكِـلاَبِ العَاوِيـاتِ وَقَـدْ فَعَـلْ

فيظن سامع نصف هذا البيت أول وهلة أن الشاعر قد استفتح القصيدة ببيت مصرع أو مقفى [1] . ولا يخفى أن معنى الضعف في الإقعاد في تعريف التنوخي يرتبط بالإيقاع الذي يتوقعه السامع من المنشد، وكأن الإيقاع الذي ينتظره السامع من المنشد قد انقطع وأصابه ضعف كما يفهم من تعريف التنوخي. ويتجلى الفرق بين ما ذهب إليه التنوخي وما ذهب إليه غيره أن التنوخي اعتمد على النسق الإيقاعي الموروث في مطلع القصيدة العربية التي كانت تحرص على التصريع أو التقفية، وهو نسق يعود إلى الذوق السمعي لمطلع القصيدة. أما الإقعاد عند الخليل وغيره من العروضيين فيعتمد على النظام المقطعي للتفعيلة التي تتكون من أسباب وأوتاد.

9- الإقواء

أَقْوَى الحبلَ والوَتر جعل بعض قُواه أَغلظ من بعض ،يقال أَقْوَيْتَ حبلَك، وهو حبلٌ مُقْوًى؛ وهو أَن تُرْخِي قُوَّة وتُغير قوَّة فلا يلبث الحبل أَن يَتَقَطَّع، ومنه الإِقواء في الشعر.[2] وينقل ابن رشيق عن النحاس أن اشتقاق الإقواء من أقوت الدار إذا خلت كأن البيت خلا من هذا (الحرف).[3] وفي الاصطلاح العروضي الإِقْواء أَن تختلف حركات الروي فيأتي بعضه مرفوعا وبعضه منصوبا أَو مجرورا. ومن أمثلة الإقواء في الشعر قول النابغة الذبياني:

---

1) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. ص 3

2) لسان العرب: قوا

3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 165

أمِــنْ آلِ مَيَّــةَ رَائِــحٌ أَمْ مُغْتَــدِي ... عَجْـــلانَ ذَا زَادٍ وَغَيْــرَ مُـــزَوَّدِ
زَعَــمَ البَــوارِحُ أنَّ رِحْلَتَنَــا غَــداً ... وَبِــذَاكَ خَبَّرَنَــا الغُــرَابُ الأَسْــوَدُ

فوقع الإقواء في الروي بين الجر والضم وقيل أن النابغة لم يفطن إلى الإقواء في الروي، فأحضر أحدهم جارية مغنية لتنشد على مسمع النابغة، وحينما مدت صوتها في الروي ظهر اختلاف الإيقاع بين صوت الكسرة في البيت الأول وصوت الضمة في البيت الثاني، فتنبه الذبياني إلى الخلل الإيقاعي فغير الشطر الثاني من البيت الثاني بقوله: (وبذاك تنعاب الغراب الأسود)، فاستقام إيقاع الروي بهذا التغيير وينسب للذبياني في هذا السياق قوله: ((دَخَلْتُ يَثْرِبَ وفي شعري صَنْعة ثم خرجت منها وأنا أشعر العرب))[1]، أو كما قال ابن قتيبة عن النابغة: ((فدخل يثرب فغنّى بشعره ففطن فلم يعد للإقواء.))[2]

ومنه قول النابغة:

سَقطَ النَّصيفُ، ولم تردْ إسقاطهُ ... فتناولتْــهُ واتّقتنــا باليــدِ
بمخــضَّبٍ رخــصٍ كــأنَّ بنانَــه ... عَــنَمٌ يكــادُ مــن اللطافــةِ يعقــدُ

و قول الشاعر:

لا بأس بالقوم من طولٍ ومن عظمٍ ... جِسمُ البغالِ، وأحلامُ العصافيرِ
كأنّهم قصبٌ جوفٌ أسافلُهُ ... مثقّبٌ نفخَتْ فيه الأعاصيرُ

فقد جاء الروي مجرورا ومرفوعا، كما هي الحال في المثال السابق.

ويرى إبراهيم أنيس أن الإقواء خطأ نحوي وليس خطأ شعرياً، فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية، لا يعقل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر. والإقواء أو الإصراف لا وجود له في الشعر العربي قديمه وحديثه. والواجب أن تُبحث أمثلته في شعر القدماء بين شواهد النحو، وألا يعرض لها المتحدثون عن موسيقى الشعر.[3]

---

1) لسان العرب: صرف

2) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء. دار الحديث، القاهرة، ج 1، ص 96

3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 290

والقاسم الدلالي بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي هو الضعف والقطع، فكما تضعف قوة الحبل حينما يكون جزء منه قويا وجزء ضعيفا، ثم ينقطع بسبب هذا التفاوت بين القوة والضعف، كذلك يضعف إيقاع الروي وينقطع التتابع السمعي الإيقاعي لحركة الروي حينما تتفاوت الحركة بين ضم وفتح وكسر، فكل حركة تستقل في وقعها السمعي عن الحركة المختلفة.

والإقواء ظاهرة منتشرة في الشعر العربي، كما يُفهم من قول الأخفش: قد سمعتُ مثلَ هذا من العرب كثيراً ما لا يحصى، قلَّ قصيدةٌ ينشدونها إلاّ وفيها الإقواءُ، ثم لا يستنكرونه، وذلك لأنه لا يكسر الشعر.[1] واللافت في قول الأخفش أن العرب لم يستنكروا الإقواء، ولكن التراث النقدي يحوي مواقف تؤكد استنكار العرب للإقواء كما حدث للنابغة في البيتين السابقين. ويضيف الأخفش ما يشكل تناقضا مع رأيه في السابق بقوله: أمّا الإقواءُ فمعيبٌ. وقد تكلمت به العرب كثيراً، وهو رفع بيتٍ، وجرُّ آخر.[2]

ويحاول ابن جني تخليص الإقواء من العيب انطلاقا من أن حركة الروي لا تظهر في حالة الوقف (التسكين) وذلك بقوله: وفي الجملة إنَّ الإقواء وإن كان عَيباً لاختلاف الصوت به فإنه قد كثر، وينقل ابن جني عن أبي علي الفارسي: إن حرف الوصل (حركة الروي) يزول في كثير من الإنشاد ،فلما كان حرف الوصل غير لازم لأن الوقف يُزيله لم يُحفَل باختلافه.[3]

ويغلب في الإقواء أن يكون اختلاف حركة الروي بين الضمة والكسرة، وقد أشار التنوخي إلى هذه الظاهرة بقوله: الإقواء أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم، ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب، فإذا وجد هذا فالأجود تسكينه. واستشهد نقلا عن المبرد:

---

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 41 – 42

2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 41 – 42

3) لسان العرب: قوا

تُكلِّفني سَويقَ الكَرْمِ جَرْمٌ ... وَمَا جَرْمٌ وما ذاكَ السَّويقُ

وَمَا شَرِبُوهُ وَهْوَ لَهُمْ حَلالٌ ... ولا قَالُوا بِهِ في يَومِ سُوقِ

فَأوْلَى ثُمَّ أوْلَى ثُمَّ أوْلَى ... ثلاثاً يَا ابْنَ عَمْروٍ أنْ تَذُوقا

فجمع ثلاث حركات - وهذا شاذ. وفي قول الشاعر:

أَكَلْتَ شُوَيْهَةً وَفَجَعْتَ قَوْماً ... بِشاتِهِمُ وَأَنْتَ لَهُمْ رَبِيبُ

غُذِيتَ بِدَرِّها وَرَوِيتَ مِنْهَا ... فَمَنْ أَنْبَاكَ أَنَّ أبَاكَ ذِيبُ

إذا كَانَ الطِّبَاعُ طِبَاعَ سَوْءٍ ... فَلَيْسَ بِنَافِعٍ أَدَبُ الأدِيبِ

وقع الإقواء بين الضم والجر، ويعلق التنوخي بقوله: وهذا غلط من العرب لا يجعل مثالاً ولا يقاس عليه. ويجوز أن يكون الوقوف على أواخر الأبيات يسوغ ذلك لهم.[1]

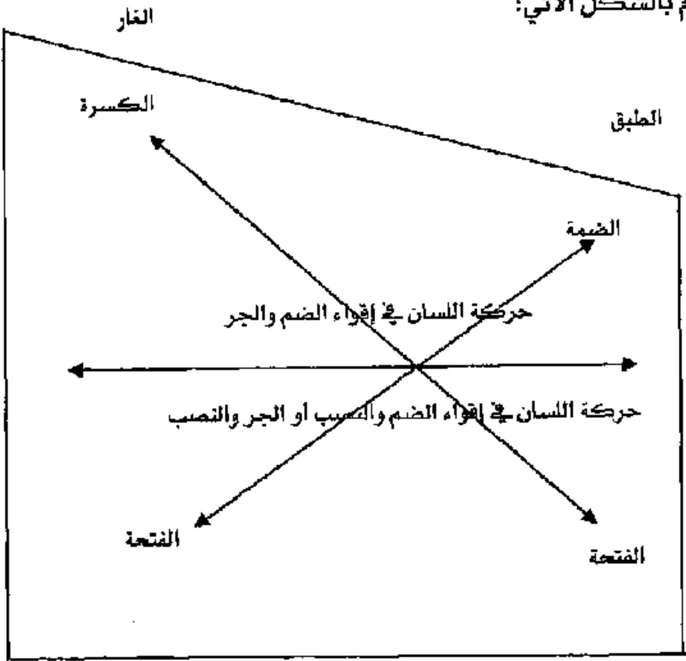
والسبب في كثرة الإقواء بين الضم والكسر أو العكس، وندرة اجتماع الضمة والكسرة والفتحة معا في الإقواء يعود إلى أسباب مخرجية صوتية، وقد ألمح ابن جني إلى العلاقة الصوتية بين الضمة والكسرة بقوله: فأما مخالطة النصب لواحد منهما فقليل وذلك لمفارقة الألف الياء والواو ومشابهة كل واحدة منهما جميعاً أُختها .[2]

والتفسير الصوتي الذي ينسجم مع قول ابن جني أن الضمة والكسرة حركتان تنتجان من الجزء العلوي من التجويف الفموي، فالضمة حركة تنتج من الطبق من المنطقة الخلفية العليا، والكسرة تنتج من منطقة الغار وهي منطقة أمامية عليا، وعليه فإن اللسان في نطق الضمة والكسرة يبقى في الجزء العلوي من التجويف الفموي. أما الفتحة فهي حركة تنتج من الجزء السفلي من التجويف الفموي، فإن كانت فتحة مفخمة فتنتج من المنطقة الخلفية السفلى، وإن كانت مرققة فتنتج من المنطقة الأمامية السفلى، وهذا يعني أن اللسان في نطق الضمة

1) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي ،ص 15

2) لسان العرب: قوا

والكسرة (في حالة الإقواء بين الضم والكسر) يبقى في المنطقة العليا فلا يشعر الناطق أو المنشد بصعوبة كبيرة في النطق، وفي نطق الفتحة يكون اللسان في المنطقة السفلى فإذا انتقل إلى المنطقة العليا ازدادت صعوبة النطق، ويمكن توضيح ما تقدم بالشكل الآتي:



يمثل الشكل التجويف الفموي الذي يتحرك فيه اللسان لإنتاج الحركات، ويمثل السهم الأفقي حركة اللسان في الإقواء بين الضم والكسر، إذ يبقى اللسان في المنطقة الأمامية العليا، ويمثل السهمان المتقاطعان حركة اللسان في الإقواء بين نصب وضم أو نصب وجر.

ويذكر ابن رشيق مصطلحا آخر في سياق حديثه عن الإقواء، مستغربا مما ينقله عن غيره، إذ إن من الشعر نوعا غريبا يسمونه القواديسي، تشبيهاً بقواديس السانية؛ لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضه في الجهة الأخرى، فأول من رأيته جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله من قصيدة له مشهورة طويلة:

كم للـدمى الأبكـار بالـ	ـخبتين من منـازلِ
بمهجتي للوجـد مـن	تذكارها منـازلُ
معاهـد رعيلـها	مثعنجـر الهواطـلِ
لما نأى ساكنها	فـأدمعي هواطـلُ[1]

10- الإكفاء

كلُّ شيءٍ أمَلْته فقد كفأته، وأكْفأ في سَيره جارَ عن القَصْد، وسَنامٌ أكفَأٌ وهو الذي مالَ على أحَدِ جَنْبَي البَعير، وناقة كَفآءُ وجَمَل أكفأُ وهو من أهْوَنِ عُيوب البعير، لأنه إذا سَمِنَ اسْتَقامَ سَنامُه. وكَفأتُ الإناءَ كَبَبْته وأكفأ الشيءَ أمالَه ولهذا قيل أكفَأْتُ القَوْسَ إذا أملْتَ رأسَها، وأكْفأَ القَوْسَ أمَالَ.[2]

والأصل اللغوي للإكفاء القلب أو المخالفة، فأصله من أكفأت الإناء إذا قلبته، وقيل: بل من المخالفة في البناء والكلام، يقال أكفأ الباني إذا خالف في بنائه، وأكفأ الرجل في كلامه إذا خالف نظمه فأفسده.[3]

أما المعنى الاصطلاحي للإكفاء فقد اختلف فيه العروضيون، فعرض الأخفش ثلاث دلالات للإكفاء؛ الأولى: فساد في آخر بيت الشعر سواء كان الفساد في حرف الروي أو في حركة الروي، كما يتضح من قوله: ((وسألت العربَ الفصحاءَ عن الإكفاء، فإذا هم يجعلونه الفسادَ في آخر الشعر، من غير أن يحدّوا في ذلك شيئاً)) والثانية: اختلاف حروف الروي، ويستشهد الأخفش بقول الشاعر:

كأنَّ فا قارورة لم تعفصِ[4]

منها حجاجا مقلةٍ لم تلخصِ[5]

---

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 178

2) لسان العرب: كفأ

3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 166

4) لم تعفص: لم يُتخذ لها عفاص، وهو سداد القارورة.

5) اللخص: كثرة اللحم في جفن العين الأعلى.

كأنَّ صيرانَ المهَا المنقَّرِ[1]

والثالثة: تقارب مخارج حروف الروي، ويمثل بقول الشاعر:

ولما أصابتني من الدهرِ نبوةٌ شغلتُ، وألهى الناسَ عني شؤونُها
إذا الفارغُ المكفيُّ منهم دعوتُه أبرَّ، وكانت دعوةٌ يستديمُها

فجاء روي البيت الأول نونا وروي البيت الثاني ميما، والحرفان متقاربان في المخرج.[2]

وتتفق هذه الدلالة مع المعنى اللغوي للإكفاء من حيث دلالة المماثلة بين الشيئين، تقول: فلان كفء فلان، أي: مثله، ومنه كافأت الرجل، كأن الشاعر جعل حرفاً مكان حرف.[3] وكذلك المماثلة أو المقاربة في مخارج حروف الروي.

ويورد لسان العرب تخصيصا للدلالة الثالثة فيقصر الإكفَاء في الشعر على المُعاقَبَة بين الراء واللام والنون والميم.[4] ولعل هذا القصر يعود إلى تماثل المخرج الصوتي؛ فالراء واللام صوتان لثويان، والميم والنون صوتان أنفيان. وهذا يفسر المعاقبة بين هذه الأصوات دون غيرها.

ويورد التنوخي أبياتا تنسجم مع دلالة الإكفاء التي وردت في اللسان، كقول الشاعر:[5]

أَلا قَدْ أَرَى إن لم تَكُنْ أُمُّ مَالِكٍ بِمِلْكِ يَدِي إنَّ البَقَاءَ قَلِيلُ
رَأَى مِنْ رَفِيقَيْهِ جَفَاءً وَبَيْعَةً إذا قَامَ يَبْتَاعُ القِلاَصَ ذَمِيمُ
فَقَالَ لِخِلَّيْهِ ارْحَلا الرَّحْلَ إنَّني بِمُهْلِكَةٍ وَالعَاقِبَاتُ تَدُورُ

فاللام والميم والراء أصوات لثوية.

---

1) الصيران: جمع الصوار وهو القطيع من بقر الوحش. المنقز: الذي ينقز أي يثب
2) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 43
3) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج 1، ص 166
4) لسان العرب: كفأ
5) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 16

وكقوله:

يـــا ابـــن الـــزُّبير طالمـــا عـــصيتا وطالمـــــا عنيتنـــــا إليكـــــا

فجمع بين التاء والكاف، وهما كذلك متقاربان في المخرج. [1]

واللافت أن العروضيين القدماء خلطوا بين مصطلح الإقواء ومصطلح الإكفاء، يقول الأخفش: زعم الخليلُ أن الإكفاءَ هو الإقواءُ. وقد سمعته من غيره من أهل العلم.[2] كذلك نص ابن رشيق بقوله: وأما الإكفاء فهو الإقواء بعينه عند جلة العلماء: كأبي عمرو بن العلاء، والخليل بن أحمد، ويونس بن حبيب.[3] وورد في خزانة البغدادي أن اخْتِلَاف حُرُوف الروي في قصيدة هُوَ الإكفاء من قَوْلك: كفأت الْإِنَاء إِذا قلبته. وَيُقَال أَيْضا أكفأت الشَّيْء إِذا أملته.

فَلَمَّا اخْتلف حرف الروي عَن وَجهه الَّذِي يجب لَهُ قيل لذَلِك: إكفاء. وَأكْثر مَا يكون هَذَا فِي الْحُرُوف المتقاربة. وَهَذَا فِي النثر المسجوع لَيْسَ بِعَيْب. وَأما فِي النّظم فَأكْثر مَا يرتكبه الْأَعْرَاب دون الفحول والمشاهير، وَلِهَذَا لَا أجيزه لشعراء زَمَاننَا كَمَا أُجيز لَهُم الْعُيُوب الْبَاقِيَة اللَّهُمَّ إِلَّا فِي الأرجاز الحربية الَّتِي تقال بديهاً فَإِنَّهَا تحْتَمل مَا لَا يحْتَمل الشّعْر الْكَائِن عَن روية وتمهل. فَإِن قيل: فَلم أجزت الإكفاء للْعَرَب وحظرته على أهل زَمَاننَا فَنَقُول: الْعَرَب مطبوعون غير متعلمين وجفاة لايعرفون الْكتاب بل يَقُولُونَ بالسليقة. وَأما المحدثون فَأهل كِتَابَة وَتعلم وتعمل وَإِن كَانَ الْعَرَب أَيْضا غير خالين من تعلم وتعمل وَكِتَابَة. وَلِهَذَا قلما يَقع الإكفاء وَغَيره

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 245
2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 41 – 42
3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 166

من الْعُيُوب إِلَّا من الْـأَعْرَاب الأقحاح الْبعداء عَن التَّعْلِيم والتخريج. وَلِهَذَا قَالَ بعض الْعلمَاء: اخْتِلَاف حُرُوف الروي هُوَ الإكفاء وَهُوَ غلط من الْعَرَب وَلَا يجوز لغيرهم لِأَن الْغَلَط لَا يَجْعَل أصلا فِي الْعَرَبيَّة يُقَاس عَلَيْهِ وَإِنَّمَا يغلطون فِيهِ إِذا تقاربت الْحُرُوف.[1]

وذكر ابن عبد ربه أن الإقواء والإكفاء عند بعض العلماء شيء واحد، وبعضهم يجعل الإقواء في العروض خاصة دون الضرب، ويجعلون الإكفاء والإيطاء في الضروب دون العروض، فالإقواء عندهم ان ينتقص قوّة العروض، ويكون في الضرب (متفاعلن) فيزيد العجز على الصدر زيادة قبيحة، فيقال: أقوى في العروض، اي أذهب قوته، نحو قول الشاعر:

لمّا رأت ماء السّلى مشروبا　　والفرث يعصر في الإناء أرنّت[2]

- - ب - ا- - ب - ا- -　　- - ب -ا ب ب - ب - ا ب ب - ب -

متفاعلن متفاعلن متفا　　متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومثله:

أفبعد مقتل مالك بن زهير　　ترجو النساء عواقب الإطهار

ب ب - ب - ا ب ب - ب -ا ب ب - -　　- - ب -ا ب ب - ب - ا- - -

متفاعلن متفاعلن متفاعل　　متفاعلن متفاعلن متفاعل

---

1) البغدادي ،عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997، ج 11، ص 321

2) السّلى بِفَتْح السِّين الْمُهْملَة وَالْقصر هِيَ الْجلْدَة الرقيقة الَّتِي يكون الْوَلَد فِيهَا من الْمَوَاشِي وَهِي للمشيمة لَهُ. والفرث بِالْفَتْح: السّرجين مَا دَامَ فِي الكرش. وأرنّت من الرّنة وَهُوَ الصَّوْت يُقَال: رنّت ترنّ رنيناً وأرنّت إرناناً: إِذا صاحت. وإنّما صاحت نوار وبكت لأنّها تيقنت فِي تِلْكَ الْمَفَازَة الْهَلَاك حَيْثُ لَا مَاء إِلاّ مَا يعصر من فرث الْإِبِل وَمَا يخرج من المشيمة من بطونها. انظر: البغدادي ،عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997، ج 4، ص 199

والخليل يسمى هذا المقعد ، وزعم يونس أنّ الإكفاء عند العراب هو الإقواء، وبعضهم يجعله تبديل القوافي، مثل أن يأتي بالعين مع الغين، لشبههما في الهجاء، وبالدال مع الطاء، لتقارب مخرجيهما.

ويقدم ابن جني تعليلا للتداخل بين مصطلح الإقواء ومصطلح الإكفاء انطلاقا من أن المصطلحين يعتمدان على الاختلاف، ومجيء الشيء على غير وجهه؛ فالإقواء اختلاف حركة الروي والإكفاء اختلاف نوع الروي، ففي كلا المعنيين تكمن دلالة الاختلاف، ومجيء الشيء على غير وجهه وهو ما يتجلى بقوله: ((إذا كان الإِكْفَاءُ في الشّعْر مَحْمُولاً على الإِكْفَاءِ في غيره، وكان وَضْعُ الإِكْفَاءِ إنما هو للخلاف، ووقُوعِ الشيء على غير وجهه لم يُنْكَر أَن يسموا به الإِقْوَاءَ في اخْتلاف حُروف الرَّوِيِّ جميعاً لأَنَّ كلٌّ واحد منهما واقِعٌ على غيره)) [1]

وتزداد إشكالية المصطلح حينما يفرق قطرب بين معنى الإقواء ومعنى الإكفاء، بأن الإكفاء تغير الحركات، والإقواء تغير حرف الروي.[2]

ولا تقتصر إشكالية المصطلح على التداخل بين الإقواء والإكفاء، فقد قال بعضهم أن الإكفاء هو الإجازة، ففي اللسان: الإِجازةُ في قول الخليل أَن تكون القافية طاء والأُخرى دالاً ونحو ذلك وغيره يسميه الإِكْفاءَ.[3] كذلك نص ابن رشيق أن الخليل يسمي هذا النوع: الإجازة.[4]

1) لسان العرب: كفأ

2) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي.

3) لسان العرب: كفأ، ص16.

4) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 166

11- الإيطاء

الأصل في الإيطاء أن يَطَأَ الإنسان في طَريقه على أثَرِ وَطْءٍ قبله، فيُعيد الوَطْءَ على ذلك الموضع.[1]

ويفيد المعنى اللغوي أن الذي يواطئ غيره في مشيته عاجز عن السير في طريق جديد لم يطأه أحد من قبل، أو يعجز أن يشق ويفتتح طريقا جديدا خاصا به .

وفي العروض وَاطَأَ الشاعرُ في الشّعر وأَوْطَأَ فيه وأَوطَأَه إذا اتَّفقت له قافيتانِ على كلمة واحدة معناهما واحد .[2] وهو تكرير القافية بمعنى واحد، وكأن الشاعر عاجز عن الإتيان بكلمة مختلفة المعنى فاضطر إلى تكرار كلمة سابقة بالمعنى نفسه، ومن أمثلة الإيطاء في الشعر قول حاتم:

أمــاوِيُّ إن يـصبح صـــدايَ بقفـــرةٍ   مـــن الأرض لا مــاءٌ لـــديَّ ولا خمـــرُ

وقال في القصيدة نفسها:

يفــكُّ بـــه العـــاني ويؤكـــلُ طيبـــاً   ومـــا أنْ تعريـــه القـــداح ولا الخمـــرُ

فكرر الخمر بمعنى واحد.[3] وقيل: أُخذ من التواطؤ وهو التوافق، سُمي بذلك لاتفاق اللفظين.[4]

ويحمل الربط بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي مقاربة بين الشخص الذي يعجز عن السير في طريق جديد لم يطأه غيره والشاعر الذي عجز عن الإتيان بكلمة جديدة في معناها.

---

1) لسان العرب: وطأ.

2) لسان العرب: وطأ

3) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. ص 66

4) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 93

ووجهُ استقباحِ العرب الإيطاءَ أنه دالٌّ عندهم على قلّة مادّة الشاعر ونزارة ما عنده حتى يُضطرّ إلى إعادةِ القافيةِ الواحدة في القصيدة بلفظها ومعناها فيَجْري هذا عندهم كالذي يواطئ غيره في مشيته.[1]

وأقبح الإيطاء أن يكون البيتان متجاورين أو بينهما بيت أو اثنان أو ثلاثة.

ومن أقبحه الإيطاء ما ينشد لابن مقبل:

نَازَعْتُ أَلْبَابَهَا لُبِّي بِمُخْتَصَرٍ   مِنَ الأَحَادِيثِ حَتَّى زِدْتُهُ لِينَا

ثم قال:

مِثْلَ اهتِزَازِ رُدَيْنِيٍّ تَعَاوَرَهُ   أَيدِي التُّجَارِ فَزَادُوا مَتْنَهُ لِينَا [2]

وعيب الإيطاء بتقارب المسافة بين كلمتي القافية، أما إذا طالت القصيدة وتباعدت المسافة بين الكلمتين فقلما يعاب، ولاسيما إذا استعملت إحدى كلمتي الإيطاء في فن من المعاني وأخراهما في فن آخر.[3] ويرى ابن رشيق أنه كلما تباعد الإيطاء كان أخف، وكذلك إن خرج الشاعر من مدح إلى ذم، أو من نسيب إلى أحدهما.[4]

وإذا اتفق اللفظ واختلف المعنى لم يكن ذلك إيطاء كما أنشد المبرد :

أَأَسْلَمْتَنِي يَا جَعْفَرُ بْنَ أَبِي الفَضْلِ   وَمَنْ لِي إذا أَسْلَمْتَنِي يَا أَبَا الفَضْلِ

فَقُلْ لأَبِي العَبَّاسِ إن كُنْتُ مُذْنِباً   فَأَنْتَ أَحَقُّ النَّاسِ بالأَخْذِ بالفَضْلِ

وَلاَ تَجْحَدُونِي وُدَّ عِشْرِينَ حِجَّةً   وَمَا تُفْسِدُوا مَا كَانَ مِنْكُم مِنَ الفَضْلِ

1) لسان العرب: وطأ

2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص16.

3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 696

4) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 171

فالكلمة الأولى كنية، والثانية من العضو، والثالثة من الإعطاء والتفضل.

ويرى بعض العروضيين أن تكرار الأسماء المحببة للنفس في كلمات القوافي لا يعد إيطاء، نحو تكرار اسم محمد عليه السلام في قول الشاعر:

محمد ساد الناس كهلا ويافعا   وساد على الأملاك أيضا محمد
محمد كل الحسن من بعض حسنه   وما حسن كل الحسن إلا محمد
محمد ما أحلى شمائله وما   ألذ حديثا راج فيه محمد

ويوسع بعض العروضيين مساحة حرية تكرار كلمات القافية بمعنى واحد، فينفون عيب الإيطاء عن كلمات القافية إذا اختلفت في أمور، ومنها:

1- التعريف والتنكير، نحو قول الشاعر:

يا ربِّ، سلِّمْ سدوهنَّ الليلَةْ [1]
وليلةً أخرى، وكلَّ ليلةْ

فكلمتا (الليلة وليلة) ليستا بإيطاء، لأنَّ إحداهما بالألف واللام، والأخرى بغير ألف ولام.

2- الفعل والاسم، نحو كلمة (يزيد) بمعنى اسم و(يزيد) بمعنى فعل. وينوه الأخفش إلى أن الخليل يراه إيطاء. [2]

1) سدوهن: خطوات الناقة السريعة

2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. تحقيق: عزة حسن. وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970 ص 55 – 58

3- الإفراد والتثنية ،فإذا دلت كلمة على مفرد وكلمة على مثنى، فليس بإيطاء، نحو: ضرب للواحد وضربا للاثنين.

4- التذكير والتأنيث، نحو: لم تضرب للمذكر، ولم تضربي للمؤنث.

5- الإضافة وعدم الإضافة، نحو: من غلام ومن غلامي، فكل هذا ليس بإيطاء.[1]

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 171.

الباء

1- البأو

البأو في اللغة الفخر والتطاول.[1] والبَأْوُ في القوافي كل قافية تامة البناء سليمة من الفساد، فإذا جاء ذلك في الشعر المجزوء لم يسموه بأواً وإن كانت قافيته قد تمّت.[2] فالقصيدة التي تسلم قافيتها من العيب والسناد تناظر دلالات الفخر والتطاول، وحينما تأتي القصيدة مجزوءة، نحو مجزوء البسيط - مثلا – فلا تسمى قافيتها بأوا؛ لأن نقصان التفعيلات لا ينسجم مع دلالة الفخر والتمام والتطاول.[3]

2- البتر

البَتْرُ في اللغة قَطْعُ الذَّنَبِ ،والمبتورة هي التي قطع ذنبها، والأَبْتَرُ المقطوعُ الذَّنَب من أيّ موضع كان من جميع الدواب، والأَبْتَرُ من الحيات الذي يقال له الشيطان قصير الذنب ،و سمي بذلك لقصرِ ذَنَبه كأَنه بُتِرَ منه [4]. فالبترُ من المصطلحات العروضية التي تعود مرجعيتها إلى دلالة الذنب، فإذا دخل البتر في ((فعولن)) بالمتقارب حذف سببه الخفيف وهو ((لن))، وحذفت الواو من ((فعو)) وسكنت عينه فيصير ((فع)) وإذا دخل البتر في ((فاعلاتن)) بالمديد حذف سببه

---

1) لسان العرب: بأي

2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي .، ص 64

3) انظر: لسان العرب: بأي

4) انظر: لسان العرب: بتر

الخفيف وهو ((تن)) ، وحذف ألف وتده وسكنت لامه فيصير فاعل. والبتر بفتح التاء وإسكانها بمعنى القطع أيضاً وهو أبلغ من الحذف؛ ولأن البتر حدث في آخر التفعيلة فقد شبهت التفعيلة المبتورة بالذنب القصيرة، فبتر الذنب من الدواب والحيات يقع في الجزء الأخير، كذلك يقع البتر في الجزء الأخير من التفعيلة.

ذهب الزجاج إلى أن الجزء الذي دخله الحذف والقطع لا يسمى أبتر إلا في المتقارب وحده لأن ((فعولن)) فيه يصير إلى ((فع)) فيبقى منه أقله، وأما في المديد فيصير ((فاعلاتن)) إلى ((فاعل)) فيبقى منه أكثره، فلا ينبغي أن يسمى أبتر، بل يقال فيه ((محذوفٌ مقطوع)) قال الزجاج: وإنما يسمى بالأبتر في المتقارب. قيل: وإنما وهم الزجاج أن الخليل كتب تحت هذا الضرب في هذا البحر: محذوفٌ ومقطوع، وكتب في المتقارب أبتر، فلهذا توهم الاختصاص.[1]

ومثاله :

خَلِيَلـيَّ، عُوجـا، علـى رَسـمِ دارٍ	خَلَـت مـن سُـليمى، ومـن مَيَّـهْ
ب-- \ب-- \ب- - \ب--	ب-- \ب-- \ب- - \-
فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فع
ربُ نـارٍ بـتُّ أرمُقُهـا	تَقضَمُ الهنـديَّ، والغـارا
- ب- - \- ب- \ب ب-	- ب- - \- ب- \- -
فاعلاتن فاعلن فعلن	فاعلاتن فاعلن فاعل

3- بحور الشعر

قيل سمي بحرا لأنه يوزن به مالا يتناهى من الشعر، فأشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه .وقيل سمي بهذا الاسم تشبيها لشطريه بالشاطئين. وقيل إن العروضيين سموه بهذا الاسم تشبيها بالبحر لسعته وكثرته، إذ ما من بحر إلا وقد بنيت عليه قصائد جمة.[2]

1) الدماميني بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 35

2) انظر: مناع، هاشم صالح: الشافي في العروض والقوافي. دار الفكر العربي، ط 4، 2003 ص 53

وقد تعود التسمية إلى أن الوزن هو وعاء يمتلئ بكلام موزون كما هي الحال بامتلاء البحر بالمياه والأحياء البحرية، وقد تبنى هذا الرأي صاحب موسوعة كشاف الاصطلاحات في قوله: البحر في أصل اللغة فجوة في اليابسة مملوءة بالمياه وأنواع الحيوانات، ولذا يقولون للبحر بحرا، كما يقولون لوزن الشعر لهذا السبب بحرا[1]

وتنقسم البحور من حيث التفاعيل التي تتكون منها إلى قسمين:

1- البحور الصافية، ويسميها بعض العروضيين البحور البسيطة، وهي التي تتكون من تفعيلة واحدة، وهي: الرمل والمتقارب والكامل والهزج والمتدارك والرجز.

فبحر الرمل يتألف من تكرار تفعيلة (فاعلاتن)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

2- البحور المركبة، ويسميها بعض العروضيين البحور الممزوجة، وهي التي تتكون من تفعيلتين، وهي: الطويل والبسيط والخفيف والسريع والمديد والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث، فبحر الطويل يتكون من تفعيلتين:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وتنقسم بحور الشعر من حيث عدد التفاعيل إلى قسمين:

1- البحور التامة وهي التي لا ينقص عدد تفعيلاتها، نحو قول الشاعر من البحر الطويل:

وقد زعموا أن المحب إذا دنا يمل وأن النأي يشفي من الوجد

ب-ب\ب- - - \ب-ب\ب-ب- ب-ب\ب- - - \ب- - \ب- - -

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلين

1) النهانوي، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمّد صابر الفاروقي. موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم. تحقيق: علي دحروج. نقل النص الفارسي إلى العربية: عبد الله الخالدي. الترجمة الأجنبية: جورج زيناني. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 1996، ج 1، ص 310

فقد جاءت تفاعيل البيت تامة

2- البحور المجزوءة: وهي التي يحذف منها آخر تفعيلة من الشطر الأول، وآخر تفعيلة من الشطر الثاني، فالبحر البسيط على سبيل المثال يتكون من أربع تفعيلات في كل شطر، ولو تأملنا تفعيلات البيت الآتي:

ماذا وقوفي على ربع خلا مخلولق دارس مستعجم

- - ب - \- ب - \- - ب -   - - ب - \- ب - \- - ب -

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن

لرأينا أن تفعيلة (فاعلن) حُذفت من نهاية الشطر الأول ومن نهاية الشطر الثاني؛ لأن الأصل في بحر البسيط أربع تفعيلات في الشطر:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ويدخل الجزء(المجزوء) في خمسة أبحر، ويكون واجبًا فيها وهي: المديد، المضارع، المجتث، المقتضب، الهزج. ويدخل في ثمانية على سبيل الجواز، وهي: البسيط، الكامل، الوافر، الرجز، الرمل، الخفيف، المتقارب، المتدارك. ويمتنع في ثلاثة، وهي: الطويل، والسريع، والمنسرح.[1]

ويرى إبراهيم أنيس أن هذه البحور لم تكن مألوفة في الشعر القديم، وقد بدأ الناس يتغنون بها وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين، وقد رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثروا من نظمها ووجدت ارتياحا إليها. [2]

مفاتيح البحور

يعني المفتاح جملة موزونة على إيقاع بحر يرد اسمه في الجملة، فمفتاح البحر الطويل:

طويل له دون البحور فضائل

1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل .ص 82

2) أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 118

لو قطعنا العبارة التي ورد فيها اسم البحر الطويل على النحو الآتي:

ب - - \ ب - - - \ ب - ب \ ب - ب -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

لحصلنا على وزن بحر الطويل. وينبغي أن نلاحظ أن بعض التفاعيل قد تأتي فرعية، أي قد يصيبها زحاف، كما هي الحال في تفعيلة (فعول) الثانية في مفتاح بحر الطويل الذي تقدم ذكره. ويعين حفظ الجملة التي تشكل مفتاح البحر على تذكر وزن البحر.

أوزان البحور

1- البحر الطويل

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

هذا هو الوزن العروضي كما وضعه الخليل بن أحمد، لكن استقراء الشعر العربي يفيد أن تفعيلة العروض تأتي مقبوضة (مفاعلن). كما أن (مفاعيلن) في الحشو تبقى تامة، ويندر أن تأتي مقبوضة، نحو:

أتطلُبُ مَن أُسودُ بِيشةَ دُونَهُ أبو مَطَرٍ، وعامرٌ، وأبو سَعْدِ؟

ب - ب/ب - ب - \ب - ب\ب - ب - ب - ب\ب - ب - \ب - ب\ب - - -

فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن

وتباينت الآراء في سبب تسمية الطويل، فابن رشيق ينقل خبرا يفيد أن الخليل ابن أحمد سمى الطويل طويلا "لأنه طال بتمام أجزائه".[1] وهي تسمية بعيدة عن التعليل الموضوعي؛ لأن الطويل لا يتميز وحده بطول التفعيلات؛ فالتشكيل البنائي للبسيط يماثل التشكيل البنائي للطويل من حيث عدد التفعيلات، فكلاهما يتألف من أربع في كل شطر. ولعل التبريزي أقرب إلى الصواب بقوله: ((الطويل سمي طويلا لمعنيين، أحدهما: أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ج1، ص136.

وأربعين حرفا غيره، والثاني: أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا)).[1]

وليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء مايقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن[2].

الزحافات والعلل في بحر الطويل

يقع الخبن في تفعيلة (فعولن \ فعولُ ب – ب) في حشو الطويل. أما النسق الإيقاعي لتفعيلتي العروض والضرب فيأتي على النحو الآتي:

1- العروض مقبوضة، والضرب سالم، نحو:

أبـا منـذرٍ كانـت غـروراً صـحيفتي ولم أعطكم في الطوع مـالي ولا عرضـي

ب - - / ب - - - \ ب - - \ ب – ب - ب - - \ ب - - - \ ب - - \ ب - - -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

2- العروض مقبوضة، والضرب مقبوض، نحو:

ستبدي لـك الأيـام مـا كنـت جـاهلاً ويأتيــك بالأخبــار مــن لم تــزود

ب - - / ب - - - \ ب - - \ ب – ب - ب - - \ ب - - - \ ب - - \ ب - ب -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

واختلف الخليل بن أحمد والأخفش في عروض الطويل، فكان الخليل لا يجيز فيها غير (مفاعلن)، والأخفش يجيز فيها (فعولن ب - - (مفاعي)، وكان يجيز في القصيدة الواحدة مفاعلن وفعولن(ب - - مفاعي) في أي ضرب من ضروب القصيدة.[3]

---

1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص22.

2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 69

3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص25

ووصفه بعضهم.[1]

3- العروض مقبوضة، والضرب محذوف، نحو:

وإنـــي علـــى فجـــع الليـــالي بمالـــكٍ   لجلـــدٌ ومـــن ذا لم تخنـــه الليـــالي

ب - - / ب - - - \ ب - - اب-ب-   ب - - اب - - - \ ب - - اب - -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

وينبه الزمخشري إلى أن (فعولن) الواقع قبل الضرب المحذوف، لا يكاد يجيء إلا مقبوضاً، كقوله:[2]

ومـــا كـــلُّ ذي لُـــبٍّ بمؤتيـــكَ نُـــصحَهُ   ومـــا كـــلُّ مُـــؤتٍ نُـــصحَهُ بلَبيـــب

ب - - / ب - - - \ ب - - اب-ب-   ب - - اب - - - \ ب - ب\ب - -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعي

ويقع في الطويل الثرم والثلم:

أثرم:

هاجَـكَ رَبْـعٌ، دارسُ الرَّسـمِ بـاللّوى   لأسمـاءَ: عَفّـى آيَـهُ المُـورُ، والقَطْـرُ

- ب\ب - - - اب - - اب-ب-   ب - - \ ب - - - اب - - اب - - -

عولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

أثلم:

لكـــنَّ عبـــدَ اللهِ لَمّـــا أتيتُـــهُ   أعطَـــى عطَـــاءً، لا قليـــلاً ولا نَـــزْرا

- - \ ب - - - \ ب - - \ ب-ب-   - - اب - - - \ ب - - اب - - -

عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   عولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

---

1) الراضي، عبد الحميد: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، 1388هـ ــ 1968، ص 104

2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط 2، 1989، ص 6

2 - المديد:

لمديد الشعر عندي صفات

ب ب - - - ا - ب - ا - ب - -

فعلاتن فاعلن فاعلاتن

سمي مديدا ؛لأن الأسباب امتدت في أجزائه السباعية، فصار أحدهما في أول الجزء، والآخر في آخره.[1] وذلك أن تفعيلة (فاعلاتن) تبدأ بسبب (فا -)، وتنتهي بسبب (تن -). وحكى الأخفش عن الخليل أنه سمي مديداً لتمدد سباعييه حول خماسيية.وقال غيره سمي مديداً لامتداد الوتد المجموع في وسط أجزائه السباعية.[2]

وزن المديد

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

<u>الزحافات والعلل في المديد :</u>

1- العروض والضرب سالمان، نحو:

يـا لَبَكْــرٍ، أنــشِروا لــي كُلَيبـاً يـا لَبكْــرٍ، أيــنَ أيــنَ الفِــرارُ؟

- ب - - ا - ب - ا - ب - - - ب - - ا - ب - ا - ب - -

فاعلاتن فاعلن <u>فاعلاتن</u> فاعلاتن فاعلن <u>فاعلاتن</u>

2- العروض محذوفة، والضرب على ثلاثة أنواع:

أ) العروض محذوفة، والضرب محذوف، نحو:

اعْلَمُــوا أنّــي، لكُــم، حــافِظٌ شــاهداً مــا كُنــتُ، أم غائبــا

- ب - - ا - ب - ا - ب - - ب - - ا - ب - ا - ب -

فاعلاتن فاعلن <u>فاعلا</u> فاعلاتن فاعلن <u>فاعلا</u>

1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص31 .

2) الدماميني بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ،ص 53

ب) العروض محذوفة والضرب مقصور، نحو:

لا يَغُــرَّنَّ امــرأً عَيْـشُهُ   كــلُّ عَـيشٍ صــائرٌ للــزَّوالْ

- ب - - /- ب - /- ب -   - ب - - /- ب - /- ب - °

فاعلاتن فاعلن فاعلا   فاعلاتن فاعلن فاعلاتْ

ج) العروض محذوفة، والضرب مبتور، نحو:

إنَّمـا الـذُّلفاءُ ياقُوتـةٌ   أُخرِجَـتْ، مـن كـيسِ دِهقـانِ

- ب - - /- ب - /- ب -   - ب - - /- ب - /- -

فاعلاتن فاعلن فاعلا   فاعلاتن فاعلن فاعل

3) العروض محذوفة مخبونة، والضرب على نوعين:

أ) العروض محذوفة مخبونة، والضرب محذوف مخبون، نحو:

للفتـى عَقـلٌ، يَعـيشُ بـهِ   حيـثُ تهـدي سـاقَهُ قَدَمُـهْ

- ب - - /- ب - /ب ب -   - ب - - /- ب - /ب ب -

فاعلاتن فاعلن فعلا (فعلن)   فاعلاتن فاعلن فعلا (فعلن)

ب) العروض محذوفة مخبونة، والضرب محذوف مبتور، نحو:

ربَّ نـارٍ بـتُّ أرمُقُهـا   تقضَـمُ الهنـديَّ، والغـارا

- ب - - /- ب - /ب ب -   - ب - - /- ب - /- -

فاعلاتن فاعلن فعلن   فاعلاتن فاعلن فاعل

ويقع الخبن في حشو المديد، نحو:

ومتـى مـا يَعِ، منـكَ، كلامـاً   يَـتكلَّمْ، فيُجيبـكَ بعَقـلِ

ب ب - - /ب ب - /ب ب - -   ب ب - - /ب ب - /ب ب - -

فعلاتن فعلن فعلاتن   فعلاتن فعلن فعلاتن

ويأتي مكفوفا:

لَـــن يَـــزالَ قَومُنَـــا مُخْـــصبينَ   صـالحِينَ، مـا اتَّقَـوا، واسـتقامُوا

- ب - ب\ - ب - \ - ب - ب   - ب - ب\ - ب - ب - \ - ب -

فاعلاتُ فاعلن فاعلاتُ   فاعلاتُ فعلن فاعلاتن

ويرى العروضيون أن المديد لا يأتي مجزوءا؛ كيلا يلتبس بمجزوء الرمل:

فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلن

- ب - - \ - ب -   - ب - - \ - ب -

فالمقاطع تؤلف تفاعيل المديد والرمل، إذ يمكن أن تقرأ عروضيا (فاعلاتن فاعلا)، وهو مجزوء الرمل. وقد أورد الزمخشري مثالا عده من مجزوء المديد في قوله: جاء لأهل الجاهلية عليه غيرُ شعر، إلاّ أنّ الخليل أغفله، نحو:

يـــا لَبَكـــرٍ، لا تَنْـــوا   لـــيسَ ذا حـــينَ وَنَـــى

دارتِ الحَـــربُ رَحـــاً   فادْفَعوهـــا، برحَـــا

بُـــؤسَ للحَـــربِ الَّـــتي   تَرَكَـــتْ قَـــومي سُـــدَى

طلـــافَ، يَبغِـــي نَجـــوةً   مِـــنْ هَـــلاكٍ، فَهَلَـــكْ

وهو عند الزجّاج من مجزوء الرمل، المحذوف العروض والضرب.[1] وانحاز إبراهيم أنيس لموسيقى البحر المديد بقوله: هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، وعللوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه ثقلا ! ولا أدري ماذا عنوا بالثقل ونحن نشعر بانسجام موسيقاه، ولا نرى فيها ما في المنسرح مثلا من بعض الاضطراب، والحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل، فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل، مع شرح ما فيه من تغير أو تحور جعله يباين

1) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، ص 7

الرمل في تفاعيله "فإذا أمكن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه المديد، وإنما هو الرمل في صورة أخرى.[1]

3- البسيط:

إن البسيط لديه يبسط الأمل

- - ب -\ ب ب - \- - ب -\ ب ب -

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

سمي بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا. وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه.[2] وقال الخليل سمي بسيطاً لانه انبسط عن مدى الطويل والمديد فجاء وسطه فعلن وآخره فعلن.[3]

<u>الزحافات والعلل في البسيط</u>

1- العروض المخبونة والضرب المخبون، نحو:

يا حارِ، لا أُرمَيَنْ منكم، بداهيةٍ ... لم تلقَها سُوقةٌ، قَبلي، وما مَلِكُ

- - ب - \- ب - \- - ب -\ب ب - ... - - ب - \- ب - \- - ب -\ب ب -

مستفعلن فاعلن مستفعلن <u>فعلن</u> ... مستفعلن فاعلن مستفعلن <u>فعلن</u>

2- العروض المخبونة والضرب المقطوع، نحو:

قد أشهَدُ الغارةَ الشَّعواءَ تحملُني ... جَرداء مَعروقةُ اللَّحيينِ سُرحُوبُ

- - ب - \- ب - \- - ب -\ب ب - ... - - ب - \- ب - \- - ب -\- -

مستفعلن فاعلن مستفعلن <u>فعلن</u> ... مستفعلن فاعلن مستفعلن <u>فاعل</u>

1)) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 111

2) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص39

3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص54

3- الحشو المخبون، نحو:

لقد خَلَتْ حِقَبٌ، صُروفُها عَجَبٌ فأحدثتْ غِيراً، وأعقَبتْ دُوَلا

ب - ب - ا ب ب - ا ب - ب - ا ب ب - ب - ب - ا ب ب - ا ب - ب - ا ب ب -

متفعلن فعلن متفعلن فعلن متفعلن فعلن متفعلن فعلن

ويرى الدماميني أنه ((يدخل هذا البحر من الزحاف الخبن في الخماسي والسباعي وهو حسن فيهما. قلت: هكذا قالوا، ويظهر لي أن الخبن في السباعي إنما هو حسن في أول الصدر وأول العجز، فليعتبره ذو الطبع السليم.))[1]

ويسجل إبراهيم أنيس موقفا رافضا للخبن في حشو البسيط في قوله: وقد ذكر لنا أهل العروض أن (مستفعلن) في حشو البيت قد تتخذ الصورة (متفعلن) وعدوا هذا صالحا مقبولا، على أنا حين نستعرض ما جاء في جمهرة أشعار العرب وما روي في المفضليات من قصائد من البحر البسيط لا نكاد نعثر إلا على أبيات متناثرة في عدة قصائد هي التي يمكن أن يكون أصابها هذا التغيير الشاذ الغريب الذي تنفر منه الأذن ولا تكاد تسيغه. وأجدر بالباحث المدقق أن يعيد النظر في رواية هذه الأبيات أو يلتمس لها قراءة يجعلها تنسجم مع موسيقى هذا البحر.[2] وفي موضع آخر يقول: ووقوعه في أول الشطر حسن جميل تميل إليه الاسماع ولا تنفر منه. ويظهر أن جميع الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر، فلا يجيزون أي تغير في المقياس " مستفعلن " إلا إذا وقع في أول الشطر، أما في غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائما.[3]

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 55

2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 85

3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 83

4- الحشو المطوي، نحو:

ارتَحلُوا غُدوةً، وانطلقُوا بُكَراً   فيْ زُمَرٍ منهمُ، تتبعُها زُمَرُ

- بب- ا- ب- ا- بب-ابب-   - بب- ا- ب- ا- بب-ابب-

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستعلن فاعلن مستعلن فعلن

5- الحشو المخبول، نحو:

وزَعَموا أنَّهم لَقِيَهُم رَجُلٌ   فأخذُوا مالَهُ، وضَربُوا عُنُقَهْ

ببب- ا- ب- اببب-ابب-   ببب- ا- ب- اببب-ابب-

متعلن فاعلن متعلن فعلن   متعلن فاعلن متعلن فعلن

مجزوء بحر البسيط

1- العروض صحيحة والضرب صحيح، نحو:

ماذا وُقوفي على رَبعٍ، خَلا   مُخلَولِقٍ، دارسٍ، مُستعجِمِ

- - ب- ا- ب- ا- - ب-   - - ب- ا- ب- ا- - ب-

مستعلن فاعلن مستعلن   مستعلن فاعلن مستعلن

2- العروض صحيحة والضرب مذيل، نحو:

إنا ذَمَمْنا، على ما خُيِّلَتْ   سَعْدَ بنَ زيدٍ، وَعمراً من تَميمْ

- - ب- ا- ب- ا- - ب-   - - ب- ا- ب- ا- - ب-ْ

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستعلن فاعلن مستفعلان

3- العروض صحيحة والضرب مقطوع، نحو:

سيرُوا معاً، إنَّما ميعادُكم   يومَ الثلاثاء، بَطنَ الوادي

- - ب- ا- ب- ا- - ب-   - - ب- ا- ب- ا- - -

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعل

4- العروض مقطوعة والضرب مقطوع، نحو:

مـــا هَـــيَّجَ الـــشَّوقَ مـــن أطـــلالِ أضـــحَتْ قِفـــاراً كَـــوحيِ الـــواحي

- - ب - /- ب - /- - - - - - ب - /- ب - /- - -

مستفعلن فاعلن مستفعل مستعلن فاعلن مستفعل

5- العروض مطوية، والضرب مذيل، نحو:

يـــا بنـــتَ عَجْـــلانَ، مـــا أصـــبَرَني علـــى خُطُـــوبٍ، كَنَحـــتٍ بالقَـــدُومْ

- - ب - /- ب - /- ب ب - ب - ب - /- ب - /- - - ب -

مستفعلن فاعلن مستعلن متفعلن فاعلن مستفعلان

6- العروض صحيحة؛ والضرب مخبون، نحو:

إنّـــي لَمُـــثْنٍ عليهـــا، فـــاسمَعُوا فيهـــا خِـــصالٌ، تُعَـــدُّ، أربَـــعُ

- - ب - /- ب - /- - - ب - - - ب - /- ب - /ب - ب -

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن

7- العروض صحيحة والضرب مخبول، نحو:

مـــاذا تَـــذَكَّرتَ مـــن زَيدِيَّـــةٍ بَيـــضاءَ حَلَّـــتْ جَنُـــوبَ مَلَّـــلِ

- - ب - /- ب - /- - - ب - - - ب - /- ب - /ب ب ب -

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن متعلن

8- العروض مكبولة والضرب مكبول، نحو:

أصـــبحتُ والـــشَّيبُ قـــد عَلانِـــي يَـــدعُو حَثِيثـــاً، إلى الخِـــضابِ

- - ب - /- ب - /ب - - - - ب - /- ب - /ب - -

مستفعلن فاعلن متفعل مستفعلن فاعلن متفعل

وهذا النوع من البسيط يسميه العروضيون المخلع .

4 - الوافر:

بحور الشعر وافرها جميل

ب - - - \ب - ب ب - \ب - -

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

سمي الوافر وافرا لتوفّر حركاته لأن ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلَتن، وما يُفكّ منه وهو مُتَفاعلن. وقيل سمّي وافرا لوفور أجزائه [1].

وتبقى تفعيلة (فعولن) في العروض والضرب صحيحة، فلا تدخلها علة. ويرى العرضيون أن أصلها (مفاعلتن) فحذفت النون والتاء منهما، وأسكنت اللام، فصارت التفعيلة (مفاعل ب - -)، ثم نُقلت إلى (فعولن ب - -).

<u>زحاف الحشو في الوافر التام:</u>

1- العصب، نحو:

إذا لم تَستطِعْ شَيئاً فَدَعْهُ وجاوِزْهُ، إلى ما تَستطيعُ

ب - - - \ب - - - \ب - - ب - - - \ب - - - \ب - -

<u>مفاعلْتن</u> <u>مفاعلْتن</u> فعولن <u>مفاعلْتن</u> <u>مفاعلْتن</u> فعولن

فالأجزاء السباعية كلها معصوبة. ويحكى أن شخصاً سأل الخليل أن يقرأ عليه علم العروض، فأقام مدة يختلف إليه للقراءة ولم يحّصل شيئاً، فأعيى الخليل أمره، ولم يرَ أن يواجهه بالمنع حياءً منه، فقال له يوماً وقد حضر للقراءة: قطّع قول الشاعر:

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيعُ

1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 51

ففطن الرجل إلى ما أراده الخليل رحمه الله فانصرف ولم يعد.[1]

2- النقص، نحو:

لـــــسَلاَمَةَ دارٌ، بحَفـــــيرٍ   كبـاقي الخَلَـقِ الـسَّحْقِ، قِفَـارُ

ب - - ب /ب - - ب /ب - -   ب - - - /ب - - ب / ب - -

مفاعلتُ مفاعلتُ فعولن   مفاعلتن مفاعلتُ فعولن

وتُنقل (مفاعلتُ) إلى (مفاعيلُ) .

3- العقل، نحو:

مَنَـــازلٌ، لِفرْتَنَـــي، قِفَـــارٌ   كأنَّمــــا رُسُـــومُها سُـــطُورُ

ب - ب - /ب - ب - /ب - -   ب - ب - /ب - ب - /ب - -

مفاعلن مفاعلن فعولن   مفاعلن مفاعلن فعولن

وانكر الأخفش والمعري وطائفةٌ من العروضيين العقل في الوافر من أجل أن مفاعلتن انتقل بالعصب إلى مفاعيلن ،ومفاعيلن في سائر الشعر يتعاقب فيه الياء والنون فيكون إما مفاعيل وإما مفاعلن. لكنهم سوّغوا في مفاعيلن في الوافر أن يأتي على مفاعيل ولم يسوغوا فيه أن تأتي على مفاعلن لأنه فرع منقول عن أصل، فلم يسوّغوا فيه ما سوغوا فيما هو أصلٌ، وآثروا إبقاء الياء لأنها في محل اللام الساكنة بالعصب فكرهوا تغييرها. وهذا احتجاج ضعيف لا يلتفت إليه مع نقل الخليل عن العرب جواز ذلك.[2]

4- العضب، نحو:

إنْ نَـــزَلَ الـــشِّتَاءُ بـــدارِ قَـــومٍ   تَجَنَّـــبَ جـــارَ بَيـــتِهِمُ الـــشِّتَاءُ

- ب ب - /ب - ب ب - /ب - -   ب - ب ب - /ب - ب ب - /ب - -

فاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ،ص 57

2) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 58

فقوله ((إنْ نـزلش))(- ب ب -) عضب بحذف ميمه فصار فاعلتن، فنقل إلى مفتعلن[1] والعَضْبُ أن يكونَ البيتُ من الوَافِر أخرمَ[2] فإذا خُرمت تفعيلة مفاعلتن (فاعلتن - ب ب -) فتنقل إلى مفتعلن (- ب ب -)، [3]

5- القصم، نحو:

مـــا قـــالُوا لنـــا سَـــدَداً، ولكـــنْ تَفــاحَشَ قَــولُهمْ، وأتَـــوا بهُجْـــرِ

- - - اب - ب ب - اب - - ب - ب ب - اب - ب ب - اب - -

فاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فقوله ((ما قالوا))(- - -) جزء اقصم حذفت الميم وعصب بإسكان اللام فصار فاعلتن، فنقل إلى مفعولن. [4]

6- الجمم، نحو:

أنـــتَ خَـــيرُ مَـــن رَكِـــبَ المَطايـــا وأكـــرمَهُم أخـــاً، وأبـــاً، وأُمَّـــاً

- ب - اب - ب ب - اب - - ب - ب ب - اب - ب ب - اب - -

فاعلن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

الجزء وهو قوله ((أنت خيْ))(- ب -) أجم، كان مفاعلتن فعضب بحذف الميم، وعُقل بحذف اللام، فصار ((فاعتن)) فنقل إلى فاعلن. [5]

7- العقص، نحو:

لَـــولا مَلِـــكٌ، رَؤُفٌ، رَحِـــيمٌ تَـــدارَكَني، برَحْمَتِـــه، هَلَكْـــتُ

- - ب اب - ب ب - اب - - ب - ب ب - اب - ب ب - اب - -

مفعولُ مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

---

1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 57

2) تاج العروس: عضب

3) انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. ص 115

4) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 58

5)) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 58

جـزؤه الأول قولـه ((لـولام))(- - ب) ،ووزنـه مفعـولُ، كـان مقـاعلتن فعـضب بحذف الميم ونقص بإسكان اللام وحذف النون فصار ((فاعلتُ)) فنقل إلى مفعول.[1]

5 - الكامل:

كمل الجمال من البحور الكامل

ب ب - ب - \ ب ب - ب- \- - ب -

متفاعلن متفاعلن مثْفاعل

وسمي كـاملا لتكامـل حركاتـه وهـي ثلاثـون حركـة، لـيس في الـشعر شـيء لـه ثلاثون حركة غيره. والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجئ على أصله، والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر فسمّي بذلك كاملا.[2]

<u>الزحافات والعلل في الكامل:</u>

1- العروض صحيحة والضرب مقطوع، نحو:

وإذا دَعَوْنَـــك عَمَّهـــنَّ فإنَّـــهُ نَـسَبٌ، يَزِيـــدُكَ عنـدَهنَّ خَبـــالا

ب ب - ب - \ ب ب - ب - \ ب ب - ب - ب ب - ب - \ ب ب - ب - \ ب ب - -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن <u>متفاعلْ</u>

2- العروض صحيحة، والضرب أحذ مضمر، نحو:

لِمَـــنِ الـــدِّيارُ، بِـــرامتَيْنِ، فعاقِـــلِ دَرَسَـــت وغَيَّـــر آيَهـــا القَطْـــرُ؟

ب ب - ب - \ ب ب - ب - \ ب ب - ب - ب ب - ب - \ ب ب - ب - \ - -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن <u>مثْفا</u>

---

1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 58

2) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 57

3- العروض حذاء والضرب أحذ، نحو:

لِمَــنِ الــدِّيَارُ، مَحَــا مَعارِفَهَــا   هَطِــلٌ أَجَــشُّ، وبــارِحٌ تَــرِبُ؟

ب ب - ب - اب ب - ب - اب ب -   ب ب - ب - اب ب - ب - اب ب -

متفاعلن متفاعلن متفا   متفاعلن متفاعلن متفا

4- العروض حذاء والضرب أحذ مضمر، نحو:

ولأنــتَ أشــجَعُ مــن أُســامةَ، إذْ   دُعِيــتْ: نَــزالِ، ولُــجَّ في الــذُّعْرِ

ب ب - ب - اب ب - ب - اب ب -   ب ب - ب - اب ب - ب - ا - -

متفاعلن متفاعلن متفا   متفاعلن متفاعلن مثْفا

5- الإضمار

إنّــي امــرؤٌ مــن خــيرِ عَبْسٍ، مَنصِباً   شَــطرِي، وأحمــي ســائِري بالمُنــصُلِ

- - ب - ا - - ب - ا - - -   - - ب - ا - - ب - ا - - ب -

مثْفاعلن مثْفاعلن مثْفاعل   مثْفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلن

6- القطع والإضمار، نحو:

ولقــد أبيــتُ مــن الفتــاةِ، بمَنــزِلٍ   فأبيــتُ لا حَــرِجٌ، ولا مَحْــرومٌ

ب ب - ب - اب ب - ب - اب ب - ب -   ب ب - ب - اب ب - ب - ا - - -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن مثْفاعل

7- الوقص، نحو:

يَــذُبُّ، عــنْ حرِيمِــهِ، بنَيلِــهِ   وسَــيفِهِ، ورُمْحِــهِ، ويَحتمــي

ب - ب - /ب - ب - /ب - ب -   ب - ب - /ب - ب - /ب - ب -

مفاعلن مفاعلن مفاعلن   مفاعلن مفاعلن مفاعلن

أسكن الثاني من متفاعلن(ب ب – ب –) فتتحولت إلى مثْفاعلن (– – ب –)، ثم تنقل إلى مستفعلن (– – ب –)، ثم تحذف السين فتتحول إلى مُتْفعِلن (ب – ب –)، وتنقل في التقطيع إلى مفاعلن(ب – ب –).

8- الخزل، نحو:

مَنْزِلـــةٌ صَـــمٌ صَـــداها، وَعفَـــتْ   أرسُـــمُها، إنْ سُـــئلتْ لم تُجِــــبِ

– ب ب – /– ب ب – /– ب ب –   – ب ب – /– ب ب – /– ب ب –

مثْفعلن مثْفعلن مثْفعلن   مثْفعلن مثْفعلن مثْفعلن

حدث إضمار وطي في تفعيلة(متفاعلن) التي تتحول إلى (مثْفعلن – ب ب –

<u>مجزوء الكامل:</u>

1- العروض صحيحة، والضرب مرفل:

ولقـــــد ســـــبَقتُهُمُ إلـــــــي فلِـــمْ نَزَعْـــتَ، وأنـــت آخِـــرُ؟

ب ب – ب – /ب ب – ب –   ب ب – ب – /ب ب – ب – –

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلاتان

2- العروض صحيحة، والضرب مذيل، نحو:

جَـــدَثٌ، يكـــونُ مُقامُـــهُ   أبـــداً، بُمختلَـــفِ الرِّيَـــاحْ

ب ب – ب – /ب ب – ب –   ب ب – ب – /ب ب – ب – –

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن <u>متفاعلان</u>

3- العروض صحيحة، والضرب مقطوع، نحو:

وإذا هُـــمُ ذكـــروُا الإســـا   ءةَ أكثَـــرُوا الحَـــسنَاتِ

ب ب – ب – /ب ب – ب –   ب ب – ب – /ب ب – –

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن <u>متفاعل</u>

4- الإضمار والتذييل، نحو:

وإذا افتقــــرتُ، أو اختُبِــــزْ ... تُ، حَمِــــدتُ رَبَّ العـــالَمينْ

ب ب – ب – | ب ب – ب – ... ب ب – ب – | – – ب –

متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن مُتْفاعلان

5- الوقص والتذييل، نحو:

كُتِــبَ الــشقاءُ عليهمــا ... فهمــا لــهُ مُيَــسَّرانْ

ب ب – ب – | ب ب – ب – ... ب ب – ب – | ب – ب –

متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن مفاعلان

حدث إسكان الثاني من متفاعلن(ب ب – ب –) فتتحول إلى متْفاعلن (– – ب –)، ثم تنقل إلى مستفعلن (– – ب –)، ثم تحذف السين فتتحول إلى مُتَفْعِلن (ب – ب –)، وتنقل في التقطيع إلى مفاعلن(ب – ب –).

6- الخزل والتذييل، نحو:

وأجِــبْ أخــاكَ، إذا دعــا ... كَ، مُعالِنــاً، غــيرَ مُخَــافْ

ب ب – ب – | ب ب – ب – ... ب ب – ب – | – ب ب –

متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن مُتْفعلان

7- الإضمار والترفيل، نحو:

وغَــرَرْتَني، وزَعَمْــتَ أنَّــ ... كَ لابِــنٌ، بالــصَّيفِ، تــامِرْ

ب ب – ب – | ب ب – ب – ... ب ب – ب – | – – ب – –

متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن مُتْفاعلاتان

8- الوقص والترفيل، نحو:

ولقــد شَــهِدتُ وَفــاتَهم ... ونَقلــتُهم، إلى المَقــابِرْ

ب ب – ب – | ب ب – ب – ... ب ب – ب – | ب – ب – –

متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن مفاعلاتان

9 – الخزل والترفيل، نحو: [1]

صَـــفَحُوا عـــن ابنـــك، إنّ في اب   نـــك جـــدّةً، حـــينَ يُكلّـــمْ

ب ب – ب – اب ب – ب –   ب ب – ب – \ – ب ب – –

متفاعلن   متفاعلن   متفاعلن   متفعلاتان

10- الهزج:

على الأهزاج تسهيل

ب – – – \ ب – – –

مفاعيلن   مفاعيلن

سمي هزجاً تشبيهاً له بهزج الصوت، أي بترديده. قال بعضهم: وإنما كان ذلك لأن أوائل أجزائه أوتاد يتعقب كلاً منها سببان خفيفان. وهذا ما يعين على مد الصوت. يقال ذباب هزج أي مصوت، ومنه هزج الرعد أي صوته. وقيل سمي هزجاً لطيبه. لأن الهزج من الأغاني وفيه ترنم. يقال منه: هزج وتهزج.[2] يقال هذا يهزَج في نفسي، فلما كان الصوت يتردد في هذا النوع من الشعر سمّي هزجا. أو نقول لما كان التهزّج تردد الصوت وكان كل جزء منه يتردد في آخره سببان سمّي هزجا[3].

ويشتبه مجزوء الوافر مع الهزج إذا عُصبت مفاعلتن (ب – ب ب –) صارت مفاعلْتن (ب – – –) وحولت إلى مفاعيلن، فإذا ورد بيت على هذه الصورة صحّ اعتباره من مجزوء الوافر أو من الهزج، ولكن اعتباره من الهزج أولى لكون هذا الوزن فيه أصلًا. ومثال ذلك:

وهـــذا الـــصبح لا يـــأتي   ولا يـــدنو ولا يَقْـــرُبْ

ب – – – \ ب – – –   ب – – – \ ب – – –

مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلْتن مفاعلْتن   مفاعلْتن مفاعلْتن

---

1) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 9

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 177

3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 73

ولكن يلاحظ أيضًا إذا ورد البيت في القصيدة أن يجال فيها النظر، فإذا عثر على تفعيلة وردت على مفاعلتن عد البيت المجزوء من الوافر لا من الهزج.[1]

<u>الزحافات والعلل في الهزج:</u>

1- العروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:

وما ظَهـري، لباغي الضَّيْـ م، بالظَّهر الذَّلولِ

ب - - - \ ب - - - ب - - - \ ب - -

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن <u>مفاعي</u>

2- القبض، نحو:

فقلتُ: لا تَخَفْ شيئاً فما عليكَ من بأسِ

ب - ب - \ ب - - - ب - ب - \ ب - - -

<u>مفاعلن</u> مفاعيلن <u>مفاعلن</u> مفاعيلن

3- الكف، نحو:

فهذانِ يَذُودانِ وذا، من كَثَبٍ، يَرْمي

ب - - - \ ب - - - ب - - ب \ ب - - -

مفاعيلن مفاعيلن <u>مفاعيل</u> مفاعيلن

4- الخرم، نحو:

أدُّوا ما استعارُوهُ فإنَّ العَيْشَ عاريَةْ

- - - \ ب - - - ب - - - \ ب - - -

<u>فاعيلن</u> مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

5- الشتر، نحو:

في الذينَ قد ماتُوا وفيما جَمَّعُوا، عِبْرَةْ

- ب - \ ب - - - ب - - - \ ب - - -

<u>فاعلن</u> مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل، ص 83

6- الخرب، نحو: [1]

لـــو كــانَ أبُـــو بـــشْرٍ أمـــيراً مــــا رَضِــــيناهُ

- - ب\ب - - - ب - - - /ب - - -

مفعولُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

قال ابن بري: أجمع علماء هذا الشأن على امتناع القبض في ضرب الهزج. وقال الزجاج: زعم الخليل رحمه الله أن ياء مفاعيلن في عروض الهزج لا تحذف وكذلك في الجزء الذي قبل الضرب، فعلى هذا لا يقبض في الهزج إلا الجزءُ الأول خاصة. [2]

7 الرجز:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل

- - ب - \- - ب - \- - ب -

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

سمي رجزا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء وأصله مأخوذ من البعير إذا شدت إحدى يديه، فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال: ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزا تشبيها بذلك. [3]

وكان الرَّجز في الجاهلية يقول منه الرجل البيتين أو الثلاثة في الحرب ونحوه حتّى جاء العجّاج ففتح أبوابه وشبهه بالشعر، ووصف فيه الديار وأهلها، والرسوم والفلوات، ونعت الإبل والطّلول؛ وكان في أوّل الإسلام يشبه بأمريء القيس. [4]

---

1) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 9 .

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 61 .

3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 76.

4) انظر: القلقشندي، احمد بن علي بن احمد الفزاري: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص 494.

ويرى أهل الأدب أن الرجز أصل الأوزان وأقدمها، فهم يربطون نشأة الشعر العربي بتوقيع الجمال في الصحراء، وإلى وقع خطاها فوق الرمال، ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز. وأن الكلام قد يجيء على وزن الرجز دون قصد وقد جرى هذا النوع من القول على لسان سيدنا محمد عليه السلام يوم حنين إذ قال[1]:

أنا النبي لا كذب   أنا ابن عبد المطلب

فلما أصيب إصبعه بجرح قال:

هل أنت إلا إصبع دميت   وفي سبيل الله ما لقيت

والرجز من الأوزان الشعرية العذبة، تتكرر فيه (مستفعلن)، ويتمثل فيه النقيضان السرعة والبطء، ممّا جعله مركباً مطواعاً لمن ركبه من الشعراء والرجاز. وهو في الأصل ذو تفعيلة واحدة متكررة، تتلاءم وتتوافق مع اهتزازات الجسم المهتاج المنفعل، أو التصفيق باليد، أو النقر بالعصا، أو ركل الأرض بالأقدام، أو ترقيص الأطفال ونحو ذلك، ويمتاز بأنه يجد من الانفعالات النفسية وحركات الجسم المصاحبة له ما يشبه الضوابط الإيقاعية، كما يتسم بالصفاء، فهو بحر صاف، لأنّ تفعيلة (مستفعلن) تتكرر فيه وحدها، وهي تفعيلة مرنة، تأتي على أشكال أربعة. جمع الرجز بين صفتي الاعتدال والقوة، فهو يعتدل إذا أتت تفعيلاته سالمة مبتدئة بساكنين متواليين مسبوقين بحرفين متحركين، وهو أيضاً قوي لأنّ تفعيلته تنتهي بوتد مجموع. وإذا وصفه المعري وحازم القرطاجني بالرداءة والكزازة، رآه المجذوب أخاً للكامل، ولكنه وصفه بالشعبية، وبأنه مطية الشعراء، الأمر الذي جعل كبار الشعراء في البداية يترفعون عنه.[2]

---

1) انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 140

2) الهيب، أحمد فوزي: بحر الرجز والأراجيز التلاف واختلاف. مجلة الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 413 أيلول2005

ويتشابه الرجز والكامل؛ فالرجز مؤلف من تفعيلة مستفعلن، و الكامل من تفعيلة متفاعلن، و الفرق بين التفعيلتين: هو سكون الحرف الثاني في مستفعلن وتحركه في متفاعلن؛ لذلك إذا وردت تفاعيل الكامل مضمرة:" ساكنة الثاني" اشتبه البحران؛ فيصح عد البيت الوارد على هذه الصورة من الرجز أو من الكامل، وإن كان عدّه من الرجز أولى لكونه ورد على الأصل، ولكن ينبغي قبل الحكم على القصيدة بأنها من هذا أو من ذاك أن تجيل النظر في جميع أبياتها، فإذا وردت فيها تفعيلة متحركة الثاني فالقصيدة من الكامل مثال ذلك قول عنترة:

إنــي امــرؤ مــن خـيرعـبس مَنْـصِبِي شَـطْرِي وأحمــي ســائري بالْمُنْــصلِ

- - ب - \ - - ب - \ - - ب - - - ب - \ - - ب - \ - - ب -

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

فهذا البيت يصح لأول نظرة أن يعد من الرجز؛ لأن تفاعيله كلها مضمرة، ولكن إذا نظرنا إلى قصيدته وجدنا فيها:

طـال الثــواء علــى رســوم المنــزل بــين اللُّكَيْــك وبــينَ ذات حوامِــلِ

- - ب - /ب ب - ب - / - - ب - - - ب - /ب ب - ب - /ب ب - ب -

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

ففي هذا البيت تفاعيل وردت على أصلها؛ أي على وزن متفاعلن، وذلك نحكم بأن البيت السابق المضمر كله من الكامل لا من الرجز.[1]

<u>الزحافات والعلل في الرجز:</u>

1- العروض الصحيحة، والضرب المقطوع (الرجز التام)

القَلْــبُ منهـــا مُــستَرِيحٌ، ســالمٌ والقَلْــبُ منّــي جاهــدٌ، مَجهُــودُ

- - ب - \ - - ب - \ - - ب - - - ب - \ - - ب - \ - - -

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن <u>مستفعل</u>

1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 82

2- الطي، نحو:

مـــا وَلَـــدَتْ والـــدةٌ مـــن وَلَـــدِ أكـــرمَ مـــن عَبـــدِ منـــافٍ، حَـــسبًا

- ب ب - \- ب ب - \- ب ب - - ب ب - \- ب ب - \- ب ب -

مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن

3- الخبل، نحو:

وثِقَـــلٍ مَنَـــعَ خَـــيرَ طَلَـــبٍ وعَجَـــلٍ مَنَـــعَ خَـــيرَ تُـــؤَدَةْ

ب ب ب -\ب ب ب -\ب ب ب - ب ب ب -\ب ب ب -\ب ب ب -

متعلن متعلن متعلن متعلن متعلن متعلن

4- العروض والضرب مطويان (مجزوء الرجز)، نحو:

هـــل يَـــستوي، عنـــدكَ، مَـــن تهـــوَى، ومَـــن لا تَمِقُـــهْ؟

- - ب - \- ب ب - - - ب - \- ب ب -

مستفعلن مستعلن مستفعلن مستعلن

8 الرمل:

رمل الأبحر يرويه الثقات

ب ب - - \ ب ب - - \- ب - -

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

سمّي رَمَلا لأن الرَّمَل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل سمي رمَلا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمَل الحصير الذي نسج، يقال رمَلَ الحصيرَ إذا نسجه. (1)

---

1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 83

الزحافات والعلل في الرمل :

1- العروض محذوفة والضرب صحيح، نحو:

أبلـــغ النُّعمـــانَ عَنِّـــي مألُكـــاً   أنَّـهُ قـد طـالَ حَبسِي، وانتظـاري

- ب - - \ - ب - - \ - ب -   - ب - - \ - ب - - \ - ب - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

2- العروض محذوفة والضرب مقصور، نحو:

مِثْلَ سَحْقِ البُردِ، عَفّى بَعدكَ الـ   قَطْـرُ مغنـاهُ، وتأويـبُ الـشّمالْ

- ب - - \ - ب - - \ - ب -   - ب - - \ - ب - - \ - ب -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

3- العروض محذوفة والضرب محذوف، نحو:

قالـــتِ الخَنْـــساءُ لَمّـــا جِئْتُهـــا   شـابَ بَعْـدي رأسُ هـذا واشـتهبْ

- ب - - \ - ب - - \ - ب -   - ب - - \ - ب - - \ - ب -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا   فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

4- الكف، نحو:

لـيسَ كـلُّ مَـن أرادَ حاجـةً   ثـمَّ جَـدَّ، في طِلابِهـا، قَـضاها

- ب - - \ - ب - ب \ - ب -   - ب - - \ - ب - ب \ - ب - -

فاعلاتن فاعلاتُ فاعلا   فاعلاتن فاعلاتُ فاعلاتن

5- الشكل، نحو:

إنَّ سَـعداً بَطَـلٌ مُمـارِسٌ   صـابِرٌ مُحتَـسِبٌ لِمـا أصـابَهْ

- ب - - \ ب ب - ب \ - ب -   - ب - - \ ب ب - ب \ - ب - -

فاعلاتن فعلاتُ فاعلا   فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن

6- الخبن والقصر، نحو:

أخَمَــدتْ كِـسرَى وأمـسَى قَيـصرٌ مُغلَقــاً مــن دُونِــهِ بـــابُ حَديــدْ

- ب - - \ - ب - - \ - ب - - ب - - \ - ب - - \ ب ب -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ

9 - السريع:

بحر سريع ما له ساحل

- - ب - \ - - ب - \ - ب -

مستفعلن مستفعلن فاعلن

سمي سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع، لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب ،لأن الوتد المفروق أول لفظه سببٌ، والسبب أسرع في لفظه من الوتد، فلهذا المعنى سمّي سريعا.[1] وقال الخليل: سمي سريعاً لأنه يسرع على اللسان.[2]

الزحافات والعلل في السريع:

1- العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطوي موقوف، نحو:

أزمــانَ سَــلمى لا يــرى مِثلَهــا الـــ رّاؤونَ في شـــامٍ، ولا في عِــــراقْ

- - ب - / - - ب - / - ب - - - ب - / - - ب - / - ب -

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

فالعروض والضرب أصلهما (مفعولات)، فأصابها الطي، فتحولت إلى (مفعلاتُ)، ثم سكنت التاء (مفعلاتْ - ب -)، ثم نقلت إلى (فاعلن) .

2- العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطوي مكسوف، نحو:

هــاجَ الهَــوى رَسـمٌ، بـذاتِ الغـضَى مُخلَولِـــقٌ، مُـــستَعجِمٌ، مُحْــــوِلُ

- - ب - \ - - ب - \ - ب - - - ب - \ - - ب - \ - ب -

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

---

1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 95

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 66

3- العروض مطوية مكسوفة، والضرب أصلم، نحو:

قالــتْ، ولم تَقــصِدْ لقيــلِ الخَنــا: مَهــلاً، فقــد أبلَغــتَ إسمــاعي

- - ب - \- - ب - \ - ب - - - ب - \- - ب - \ - -

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن مفْعل

4- العروض مخبولة مكسوفة، والضرب مخبول مكسوف، نحو:

النَّــشرُ مِـــسكٌ، والوُجُـــوهُ دَنـــا نــيرٌ وأطـــرافُ الأكـــفِّ عَــنَمْ

- - ب - \- - ب - \ ب ب - - - ب - \- - ب - \ ب ب -

مستفعلن مستفعلن فَعِلن مستفعلن مستفعلن فَعِلن

5- العروض مخبولة مكسوفة، والضرب أصلم، نحو:

يـــا أيُّهـــا الـــزَّارِي علـــى عُمَـــرٍ قـــد قُلْـــتَ فيـــه غَـــيرَ مـــا تَعلَـــمْ

- - ب - \- - ب - \ ب ب - - - ب - \- - ب - \ - -

مستفعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن مستفعلن مفْعل

ولم يثبت الخليل، رحمه الله، هذا الضرب.[1]

6- الخبن، نحو:

أرِدْ، مـــنَ الأمُـــورِ، مـــا يَنبغـــي ومـــا تُطيقُـــهُ، ومـــا يَـــستَقيمْ

ب - ب -\ب - ب - \- ب - ب - ب -\ب - ب - \- ب - ·

متفعلن متفعلن فاعلن متفعلن متفعلن فاعلان

ولا يجوز الخبن في فاعلن، ولا في فاعلان.[2]

1) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 10

2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 10

7- الطي، نحو:

قـــالَ لَهَـــا ، وهْـــوَ بهـــا عـــالمٌ وَيلَـــكِ، امثـــالُ طَرِيـــفٍ قَلِيـــلْ

- ب ب - \ - ب ب - \ - ب - - ب ب - \ - ب ب - \ - ب - ْ

مستعلن مستعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلان

وقد توهم إبراهيم أنيس حينما قال :حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلة ما نظم منه، والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد، وتميل إلى ما ألفته، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن. أما ما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل من هذا الوزن، فإنما كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها فنسجوا على منوالها رغبة في التنويع لا حبا للوزن نفسه، ولعلهم قد وجدوا في هذا جهدا وعنتا. [1] وقسم القصائد التي ترد على وزن السريع إلى ثلاثة أقسام:

1- قصائد تنتهي أبياتها بوزن " فاعلن"، وهذا القسم أكثر شيوعا وأحب إلى النفوس من غيره.

2- قصائد تنتهي أبياتها بوزن " فاعلان ".

3- قصائد تنتهي أبياتها بوزن "فعلن".

وقد آثر المحدثون القسم الأول والثاني، ويرى إبراهيم أنيس أننا لا نكاد نعثر على شعر من القسم الثالث. [2]

10- المنسرح:

منسرح فيه يضرب المثل

- ب ب - \ - - - ب \ - ب ب -

مستعلن مفعولاتُ مستعلن \ أو (مفتعلن)، والأصل مستفعلن .

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 102

2 أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 103

سمي منسرحا لانسراحه مما يلزم أضرابَه وأجناسه، وذلك أن (مستفعلن) متى وقعت ضربا فلا مانع يمنع من مجيئها على أصلها، ومتى وقعت مستفعلن في ضربه لم تجئ على أصلها لكنّها جاءت مطوية، فلانسراحه مما يكون في أشكاله سمّي منسرحا.[1]

<u>الزحافات والعلل في المنسرح:</u>

1- العروض صحيحة، والضرب مطوي، نحو:

إنَّ ابــنَ زَيــدٍ لا زالَ مـستعمِلاً   للخَـيرِ، يُفـشي في مِـصرِهِ العُرُفـا

- - ب - \ - - - ب \ - - ب -   - - ب - \ - - - ب \ - ب ب -

مستفعلن مفعولاتُ <u>مستفعلن</u>   مستفعلن مفعولاتُ <u>مستعلن</u>

2- الطي، نحو:

مـن لم يَمُـتْ عَبطـةً يَمُـتْ هَرَمـاً   لِلمَـوت كـأسٌ، فـالمرء ذائقُهـا

- - ب - \ - ب - ب \ - ب ب -   - - ب - \ - - - ب \ - ب ب -

مستفعلن <u>مفعلاتُ</u> مستعلن   مستفعلن مفعولاتُ مستعلن

ويرد الخبن كذلك في بحر المنسرح.

ولم تتحقق رؤية إبراهيم أنيس في وزن المنسرح في قوله: هذا هو البحر الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه ولم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه،فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر النزر القليل، ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن فنسجوا على منوالها، ولعلهم وجدوا في النظم منه عنتا ومشقة، ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب وقد هجره المحدثون و أغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام. أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا، وإن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع.[2]

1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 103

2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 107

11 - الخفيف:

يا خفيفًا خفت به الحركات

- ب - - \ - - ب - \ ب ب - -

فاعلاتن مستفع لن فعلاتن

سمي خفيفا لأن الوتد المفروق فيه (تفع من مستفع لن) اتصلت حركته بحركات الأسباب (لن) فخففت، وقيل سمّي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد. [1]

<u>الزحافات والعلل في الخفيف:</u>

1- العروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:

ليتَ شِعرِي هل ثُمَّ هل آتِيَنْهُمْ أم يَحولَنْ، من دُونِ ذاكَ، الرَّدَى

- ب - - \ - - ب - \ - ب - - - ب - - \ - - ب - \ - ب -

فاعلاتن مستفع لن فعلاتن فاعلاتن مستفع لن <u>فاعلا</u>

2- العروض محذوفة والضرب محذوف، نحو:

إنْ قَدَرْنا، يوماً، على عامرٍ نَمْتَثِلْ منهُ، أو نَدَعْهُ لكُمْ

- ب - - \ - - ب - \ - ب - - ب - - \ - - ب - \ - ب -

فاعلاتن مستفع لن <u>فاعلا</u> فاعلاتن مستفع لن <u>فاعلا</u>

ويعلق إبراهيم أنيس على هذا الشاهد بقوله: ويتردد هذا الشاهد بعينه في كتبهم ولا نكاد نظفر منهم بمثل آخر. فإذا نحن رجعنا إلى القصائد قديمها وحديثها لعلنا نظفر بواحدة منها نظمت على هذا الوزن أعيانا البحث ثم لا نكاد نعثر على شيء من هذا. فليس في جمهرة أشعار العرب ولا المفضليات ولا في الدواوين القديمة التي رجعت إليها أثر لهذا الوزن. [2]

---

1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 109

2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 91

3- الخبن، نحو:

وفُؤادي كَعهدِهِ، لِسُلَيمى بهوًى لم يَزلْ، ولم يَتغيَّرْ

ب ب - - \ ب - ب - \ ب ب - - ب ب - - \ ب - ب - \ ب ب - -

فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

4- الكف، نحو:

وأقَلُّ ما تُضْمِرُ، مِن هَواكَ يا عُمَيرُ، يُستَكثَرُ، حين يَبدُو

ب ب - ب \ - - ب - \ - ب - ب - ب - ب \ - - ب - \ - ب - -

فعلاتُ مستفعلن فعلاتُ فعلاتُ مستفعلن فعلاتن

5- التشعيث، نحو:

ليسَ مَن ماتَ، فاستراحَ، بمَيتٍ إنَّما المَيْتُ مَيتُ الأحياءِ

- ب - - \ ب - ب - \ ب ب - - - ب - - \ ب - ب - \ - - -

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

12 - المضارع:

تعد المضارعات

ب - - ب \ - ب - -

مفاعيل فاع لاتن

قال الخليل: سمي بذلك لمضارعته المقتضب في أن أحد جزأيه مفروق الوتد(فاع لاتن). وقيل: لأنه ضارع الهزج في أنه مجزوء، وقال الزجاج: لمضارعته المجتث في حال قبضه.[1] وذكر أبو العلاء المعري أن البيت الذي وضعه له الخليل للمضارع هو:

وإن تدن منه شبراً يقربك منه باعاً

1) الدماميني بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 207

وعلق بقوله: هو مفقود في شعر العرب.[1]

<u>زحافات المضارع:</u>

1- مكفوف الصدر والابتداء، سالم العروض والضرب، نحو:

دَعـــــانـي إلى سُــــعادٍ دواعـــي هَــــوَى سُــــعادِ

ب - - ب\-ب- - - ب - - ب\-ب- -

<u>مفاعيلُ</u> فاع لاتن <u>مفاعيلُ</u> فاع لاتن

2- مقبوض الصدر والابتداء، سالم العروض والضرب.

أيـــا خليلَـــيَّ، عُوجـــا علـــى مِنـــىً، فالمَقـــامِ

ب-ب- /- ب- - ب-ب- /- ب- -

<u>مفاعلن</u> فاع لاتن <u>مفاعلن</u> فاع لاتن

13 - المقتضب:

اقتضب كما سألوا

- ب-ب\-ب ب -

مفعلاتُ مستعلن\ أو (مفتعلن)

سمي مقتضبا لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع، ومنه سمي القضيب قضيبا، وليس في دائرة من الدوائر بحر يُفك من بحر فيحصل في البحر الثاني الأجزاء التي في البحر الأول بلفظها وعينها إلا في هذه الدائرة، فلما كان يقع في هذه الدائرة المنسرح وهو مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مرتين، وهذه الأجزاء بعينها على لفظها تقع في المقتضب، وإنما تختلف من جهة الترتيب فقط، فكأنه في المعنى قد اقتطع من المنسرح إذ طُرِح متفعلن من أوله ومستفعلن من آخره وبقي مفعولاتُ مستفعلن فسمي لذلك مقتضبا.[2]

1) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ص 40

2) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 120

وأنكر الأخفش أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يسمع منهم شيء من ذلك. وقال الزجاج: هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان، ولا يُنسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل.[1] وقال أبو العلاء المعري: أما المقتضب فالبيت الذي وضعه الخليل فيه:

أعرضـــــت فـــــلاح عارضـــان مـــن بـــرد

وهو مفقود في شعر العرب.[2]

ومن شواهد المقتضب التي ذكرها الزمخشري:

هــــلْ عَلـــيَّ، ويحَكُمـــا إنْ لَهَـــوْتُ، مِـــن حَـــرَجٍ؟[3]

ب – ب / – ب ب –   – ب – ب / – ب ب –

مفعلات مستعلن   مفعلات مستعلن

14 - المجتث:

إن جُثّت الحركات

– – ب – \ ب ب – –

مستفع لن فاعلاتن

سمي مجتثا لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطاع كالاقتضاب، فأجزاء الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، والمجتث مستفعلن فاعلاتن، فلفظ أجزائه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها وإنما يختلف من جهة الترتيب، فكأنه اجتث من الخفيف.[4] وقد طرب الشعراء المحدثون لهذا الوزن فأكثروا من النظم عليه، ولا نعلم لهذا

---

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 209

2) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ص 40

3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 11

4) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 121

البحر انتشارا قبل العصر العباسي حينما بدأ الشعراء بالنظم على المجتث مقطوعات لتغنى، ومن أشهر الشعراء المحدثين نظما على وزن المجتث حافظ إبراهيم.[1]

<u>الزحافات والعلل في المجتث:</u>

1- الخبن، نحو:

ولـــو علِقْـــتَ، بـــسَلمى عَلِمـــــتَ أنْ ســــتموتُ

ب-ب-|بب- - ب-ب-|بب- -

<u>متفعلن فاعلاتن متفعلن فعلاتن</u>

2- الكف، نحو:

مــــا كــــانَ عَطـــاؤهُنَّ إلاّ عِـــــدةً، ضِيـــــمارا[2]

- -بب|- ب- ب - -ببا- ب- -

<u>مستفعلُ فاعلاتُ مستفعلُ فعلاتن</u>

ويقع الشكل كذلك في المجتث.

15 المتقارب:

عن المتقارب قال الخليل

ب-ب|ب-ب|ب- - |ب- -

فعولن فعولن فعولن فعولن

سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد.[3]

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 127

2) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 11

3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 129

الزحافات والعلل في المتقارب:

1- العروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:

وأبنِي مِنَ الشِّعرِ شِعراً عَوِيصاً ... يُنسِّي الرُّواةَ الذي قد رَوَوْا

ب-- ب-- ب- - ب-- ... ب-- ب-- ب- - ب-

فعولن فعولن فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعو

2- العروض صحيحة والضرب مبتور، نحو:

خَلِيلَيَّ، عُوجا، على رَسمِ دارٍ ... خَلَت مِن سُليمى، ومِن مَيَّهْ

ب-- ب-- ب- - ب-- ... ب-- ب-- ب- - -

فعولن فعولن فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فع

ويذهب إبراهيم أنيس إلى أننا لا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع من الشعر الحديث، ويظهر أن شعرائنا المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه، فليس بينهم من طرقه في شعره، بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع، وكل الذي عثرت عليه في أثناء جولاتي في دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد لا يزيد على أبيات عدة جاءت في الأغاني.[1]

3- العروض صحيحة، والضرب مقصور، نحو:

ويأوِي إلى نِسوَةٍ بائِساتٍ ... وشُعْثٍ مَراضِيعَ مِثْلِ السَّعالْ

ب-- ب-- ب- - ب-- ... ب-- ب-- ب- - ب-

فعولن فعولن فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولْ

4- العروض محذوفة والضرب مبتور، نحو:

سُمَيَّةُ، قُومي، ولا تَعجِزِي ... ويَبكِيِّ النِّساءَ، على حَمزَهْ

ب-ب ب-- ب- - ب- ... ب-- ب-ب ب- - -

فعول فعولن فعولن فعو ... فعولن فعول فعولن فع

ويكثر القبض في المتقارب أيضا

---

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. 100

وقد أجاز الخليل، رحمه الله، في عروض البيت السالم الضرب الحذفَ والقصرَ. وأباه الكثير. ولا يجيز الخليل، رحمه الله، قبض الجزء الواقع قبل الضرب المحذوف، والأبتر. وغيرهُ يجيزه.[1]

<u>زحافات وعلل مجزوء المتقارب:</u>

1- محذوف العروض والضرب، نحو:

أمِـــنْ دمنـــةٍ، أقْفَـــرَتْ لِســـلْمَى، بِـــذاتِ الغَـــضَى؟

ب-- ب-- ب- ب-- ب-- ب-

فعولن فعولن <u>فعو</u> فعولن فعولن <u>فعو</u>

2- العروض محذوفة، والضرب أبتر، نحو:

تَعَفَّـــفْ، ولا تَبْتَـــئِسْ فمـــا يُقْـــضَ يأتيكـــا

ب-- ب-- ب- ب-- ب-- -

فعولن فعولن <u>فعو</u> فعولن فعولن <u>فع</u>

3- العروض مبتورة، والضرب محذوف، نحو:[2]

وَرَوحُـــــاو في النَّـــــادي ويَعْلَـــمُ مـــا في غَـــدِ

ب-- ب-ب -- ب-ب ب-- ب-

فعول فعولن <u>فع</u> فعول فعولن <u>فعو</u>

16 المتدارَك (المحدث):

ويقال له أيضًا المخترع والمحدث ،ويسمى هذا الوزن بقطر الميزاب، وصوت الناقوس، وركض الخيل.[3] ولم يعرض الخليل بن أحمد لهذا الوزن، وقيل سمي متداركا لأن الأخفش تدارك به على الخليل.

---

1) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 12

2) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 12

3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 60

مفتاحه

حركات المحدث تنتقل

ب ب - \ - - \ ب ب - \ ب ب -

فعلن فعلن فعلن فعلن

<u>الزحافات والعلل في المتدارك:</u>

1- الخبن، نحو:

أوَقَفْتَ، على طَلَلٍ، طَرِباً فشَجاكَ، وأحزَنَكَ، الطَّلَلُ؟

ب ب - \ب ب - \ ب ب - \ب ب - ب ب - \ب ب - \ب ب - \ب ب -

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

2- القطع، نحو:[1]

أهلُ الدُّنيا كلٌّ فيها نَقْلاً نَقْلاً، دَفْناً دَفْنا

- - \ - - \ - - \ - - - - \ - - \ - - \ - -

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

وينوه إبراهيم أنيس بالقيمة الإيقاعية للمتدارك متسائلا عن انصراف الشعراء عنه: ولسنا ندري سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر على الرغم من انسجام موسيقاه وحسن وقعها في الآذان، ولعلهم وجدوه أليق بالأدب الشعبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع في الزجل.[2]

التفاوت الكمي للأوزان في الشعر العربي

ولاشك أن المتتبع لأوزان الشعر العربي يجدها تختلف في الورود كثرة وقلة، كما قال المعري: "إن أكثر أشعار العرب من الطويل والبسيط والكامل"، وهذا صحيح، يدل عليه الاستقراء، وقد ذكروا أيضًا أن المديد قليل الاستعمال؛ لثقل فيه

1) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 12

2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. 118

إلا عروضه الثالثة، كما ذكروا أن الزجّاج قال عن المضارع والمقتضب إنهما قليلان جداً في الشعر العربي حتى إنه لا توجد قصيدة منهما لعربي، وإنما يروى منهما البيت والبيتان. كذلك بحر المتدارك قليل في القديمة، وقلّته هي التي حملت الخليل على إنكاره، وعدم عدّه بين بحور الشعر، وإثبات الأخفش له لا يدل على كثرة وروده، بل إنه تمسك ببعض شواهد صحت عنده، فهو لا ينكر ندرته.[1]

ويفرق القرطاجني بين الأوزان التي تكثر فيها الحركات ويطلق عليها أوزان " السباطة "، والأوزان التي تكثر فيها السواكن، ويسميها الجعودة، في قوله ((أوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها. والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة. والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين، أو ساكنان في جزء. والقوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين، ويكون طرفاه التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغيير. وإذا تركب الضعيف مع القوي فربما غطى على ضعفه، وخصوصا إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف. فإن تركب الضعيف مع معتدل لم يخف معه ضعفه كالحال في المديد.))[2]

ورصد القرطاجني تفاوت الأوزان في الحركات والسواكن، وربط القيمة الإيقاعية للوزن بنسبة ورود الحركات والسواكن كما يظهر في قوله: ((لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات

1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل .ص 85

2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 260

كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي. ولا بد من أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة.))[1]

ويضيف القرطاجني: ((ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضع، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى. وقد نبه على هذا في المديد أبو الفضل ابن العميد. فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر على ما تقدم.))[2] ((فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة،

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 265

2) المرجع نفسه. ص268

وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر. وقد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان))[1]

وقد نظم الشهاب أوزان بحور الشعر الستة عشر فقال:

1. (أطال) عذولي فيك كفرانه الهوى — و آمنت يا ذا الظبي فأنس و لا تنفر

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن — (الطويل)

2. يا (مديد) الهجر هل من كتاب — فيه آيات الشفا للسقيم

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن — (المديد)

3. إذا (بسطت) يدي أدعو على فئة — لاموا عليك عسى تخلو أماكنهم

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن — (البسيط)

4. غرامي في الأحبة (وفرته) — وشاة في الأزقة راكزونا

مفاعلتن مفاعلتن فعولن — (الوافر)

5. (كملت) صفاتك يا رشا وأولو الهوى — قد بايعوك وحظهم بك قد نما

متفاعلن متفاعلن متفاعلن — (الكامل)

6. لئن (تهزج) بعشاق — فهم في عشقهم تاهوا

مفاعيلن مفاعيلن — (الهزج)

7. يا (راجزاً) باللوم في موسى الذي — أهوى وعشقي فيه كان المبتغى

مستفعلن مستفعلن مستفعلن — (الرجز)

8. إن (رملتم) نحو ظبي نافر — فاستميلوه بداعي أنسه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا — (الرمل)

9. (سارع) إلى غزلان وادي الحمى — وقل: أيا غيد ارحموا صبكم

مستفعلن مستفعلن فاعلن — (السريع)

1) المرجع نفسه ص269

10. (تسرح) العين في خديد رشا — حيِّ بكأس وقال: خذه بفي

مستفعلن مفعولات مستفعلن — (المنسرح)

11. (خف) حمل الهوى علينا ولكن — ثقّلته عواذل تترنّم

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن — (الخفيف)

12. إلى كم (تضارعونا) — فتى وجهه نضير

مفاعيل فاعلاتن — (المضارع)

13. (اقتضب) من وشاةٍ هوىً — من سناك حاولهم

مفعولات مفتعلن — (المقتضب)

14. (اجتُث) من عاب ثغراً — فيه الجمان النظيم

مستفعلن فاعلاتن — (المجتث)

15- (تقارب) وهات اسقني كأس راح — وباعد وشاتك بُعد السماء

فعولن فعولن فعولن فعول — (المتقارب)

16. (دارك) قلبي بلمى ثغر — في مبسمه نظم الجوهر

فعْلن فعلن فعلن فعلن — (المتدارك) [1]

وقد رأى المولدون أن حصر الأوزان في هذا العدد يضيّق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة، وهذه لا حد لها؛ وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان؛ لأن أذواقهم تَرَبَّتْ على إلفها واعتادت التأثر بها، ثم لأنهم يرون أن كلاما يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه والغناء به، وأمر الغناء بالشعر العربي مشهور ورغبة العرب فيه أكيدة.ولم يلتزم المولدون

1) الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب، ص103

بالأوزان الموروثة من العرب، فأحدثوا أوزانًا أخرى، منها ستة استنبطوها من عكس دوائر البحور وهي:

1- المستطيل: وهو مقلوب الطويل، وأجزاؤه: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مرتين؛ كقول القائل:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور　　أُديرَ الصدغُ منه على مسك وعنبر

2- الممتد: وهو مقلوب المديد، وأجزاؤه فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين؛ كقول القائل:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال　　كلّما زدت حبًّا زاد مني نفورا

3- المتوافر: وهو محرّف الرمل، وأجزاؤه: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن مرتين، ومثاله:

ما وقوفك بالركائب في الطّلل؟　　ما سؤالك عن حبيبك قد رحل؟

ما أصابك يا فؤادي بعدهم؟　　أين صبرك يا فؤادي ما فَعَل؟

4- المُتَّئد: وهو مقلوب المجتث، وأجزاؤه: فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن مرتين، وقد نظم منه بعض المولدين:

كن لأخلاق التصابي مستمريًا　　ولأحوال الشباب مستحليًا

5- المنسرد: مقلوب المضارع، وأجزاؤه: "مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن" مرتين، وقد نظم منه بعضهم:

على العقل فعوّل في كل شان　　ودان كلّ من شئت أن تداني

6- المطّرد: صورة أخرى من مقلوب المضارع، وأجزاؤه: فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن مرتين؛ كقول بعضهم:

ما على مستهام رِيعَ بالصدّ　　فاشتكى ثم أبكاني مِنَ الوجد

ومن الأوزان التي استحدثوها ما فعله أبو العتاهية، قد ذكر أنه نظم على أوزان لا توافق ما استنبطه الخليل، إذ جلس يوماً عند قصار، فسمع صوت المدق، فحكى وزنه في شعر وهو:

للمنـــــــون دائـــــــــرا ت يــــــــدرن صـــــــرفها

ثــــــــمَّ ينتقيننـــــــــا واحــــــــداً فواحــــــــدا

فلمَّا انتقد في هذا قال: أنا أكبر من العروض.[1]

شعر مجمع البحور

يقوم مجمع البحور على عدم التقيد بوزن واحد من أوزان الشعر في القصيدة الواحدة، والذين يذهبون إليه يجيزون للشاعر أن ينظم قصيدته أجزاء، كل جزء من بحر، كان شوقي لا يلتزم وزناً واحداً في رواياته؛ وقد برر بعض النقاد صنيع شوقي بأنه متبع لكبار الشعراء الروائيين والقصصيين في ذلك. وهذا خطأ فإن ملحمتي هوميروس، كلتاهما من بحر واحد، وكذلك الفردوس المفقود للتون والشاهنامة للفردوسي كلها من وزن واحد، وكثير من النقاد يقر بأنّ هذا الإكثار من الأوزان في روايات شوقي قد أفقدها قسطاً كبيراً من الحسن.

وممن نظم من مجموع البحور إيليا أبو ماضي، وقصيدته: الشاعر والسلطان الجائر، مشهورة؛ وكذلك نظم ميخائيل نعيمة وغيره من: مجمع البحور، وللشاعر محمود غنيم قصيدة في ديوانه: ديوان غنيم، من مجمع البحور. ومن مثله كذلك قصيدة: عبقر، لشفيق معلوف، والراعي لإلياس فرحات.[2]

1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 111
2) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 126

4- البدل

ورد مصطلح البدل عند التنوخي: وهو تغيير حرف الروي، كقول الشاعر:

يَا قَبَّحَ اللهُ بَنِي السَّعْلاتِ

عَمْراً وَقَابُوساً شِرَارَ النَّاتِ

لَيْسُوا بِأَخْيَارٍ وَلاَ أَكْيَاتِ

يريد الناس وأكياس، فأبدل حرف الروي لضرورته إلى ذلك.

وكقول الشاعر:

إذَا مَا المَرءِ صُمَّ فَلَمْ يُكَلَّمْ	وَأَعْيَا سَمْعَهُ إلاَّ نِدَايَا
وَلاَعَبَ بِالعَشِيِّ بَنِي بَنِيهِ	كَفِعْلِ الهِرِّ يَلْتَمِسُ العَطَايَا
فَلا تُظْفَرْ يَدَاهُ وَلاَ يَؤُوبَنْ	وَلاَ يُعطَى مِنَ المَرَضِ الشِّفَايَا
فَذَاكَ الهَمُّ لَيْسَ لَهُ دَوَاءٌ	سِوَى المَوْتِ المُنَطَّقِ بِالمَنَايَا

فقلب الهمزات الثلاث ياءات لإتيانه بالمنايا، وهذا مما يجب ألا يلتفت إليه، ولا يقاس عليه. ولما كان تبديل حرف الروي إلى حرف آخر أمرا خارجا عن معايير القافية وضوابطها، فلا مسوغ لوجود مصطلح البدل في علم العروض والقافية، وهو أمر نوه إليه التنوخي بقوله: ((وهذا مما يجب ألا يلتفت إليه، ولا يقاس عليه.)) [1]

1) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978، ص 16

5- البريء

البَرِيءُ في اللغة الصحيحُ الجسم والعقل.[1] والبريء في العروض الجزء (التفعيلة) الذي يسلم من الزحاف للمعاقبة وهو سائغ فيه[2]

1) لسان العرب: برأ

2) الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص 93

التاء

1- التأسيس

الأُسُّ والأَسَس والأساس مبتدأ الشيء، والأُسُّ والأساس أصل البناء. والتأسيس في العروض ألف مفصولة عن الروي بحرف، كقول الشاعر:

كليني لهم يا أميمة ناصب   وليل أقاسيه بطيء الكواكب

فقد وقعت ألف التأسيس في كلمة الكواكب مفصولة عن الروي بحرف وهو الكاف. وسمي تأسيساً لأَنه اشتق من أُسِّ الشيء. وأُخذ أَصل أَلف التأسيس من أُسِّ الحائط وأَساسه، وذلك أَن أَلف التأْسيس لتقدّمها والعناية بها والمحافظة عليها كأَنها أُسُّ القافية.[1]

وإذا كان حرف الالف، الف التأسيس، في كلمة، وكان حرف الروي في كلمة أخرى منفصلة عنها، فليس بحرف تأسيس، لانفصاله من حرف الرويّ وتباعده منه، لأن بين حرف الروي والتأسيس حرفا متحركا، وليس كذلك الردف، لأن الردف قريب من الرويّ ليس بينهما شيء؛ فهو يجوز ان يكون في كلمة ويكون الروي في كلمة أخرى منفصلة منها، نحو قول الشاعر:

أتته الخلافة منقادة   إليه تجرّر أذيالها

فلم تك تصلح إلّا له   ولم يك يصلح إلّا لها

1) لسان العرب: أسس

فألف «إلا» ردف واللام حرف الروي، وهي في كلمة منفصلة من الردف فجاز ذلك، لقرب ما بين الردف والروي، ولم يجز في التأسيس لتباعده من الروي. وقد يجوز أن تكون تأسيسا إذا كان حرف الرويّ مضمرا، كما قال زهير:

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى　　من الامر أو يبدو لهم ما بدا ليا

فجعل ألف بدا ليا تأسيسا وهي كلمة منفصلة من القافية لما كانت القافية في مضمر، وكذلك قول الشاعر:

وقد ينبت المرعى على دمن الثّرى　　وتبقى حزازات النّفوس كما هيا [1]

2- التجميع

خلاف التصريع عند ابن رشيق، وهو أن يكون القسيم الأول متهيئاً للتصريع بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل:

يابثين إنك قد ملكت فأسجحي　　وخذي بحظك من كريم واصل

فتهيأت القافية (الشطر الأول) على الحاء(فاسجحي)، ثم صرفها إلى اللام (واصل).

ومن أشد التجميع قول النابغة الذبياني:

جزى الله عبساً عبس آل بغيضٍ　　جزاء الكلاب العاويات وقد فعل.[2]

---

1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ، ج 6، ص 346

2) انظر:القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972، ج 1، ص 177

ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلاف ذلك، فيخلف ظن النفس في القافية لذلك. وقد سمي هذا تجميعا[1]

3- التحريد

في اللغة: حَريد منفرد معتزل عن جماعة القبيلة، ولا يخالطهم في ارتحاله وحلوله إما من عزتهم، وإما من ذلتهم وقلتهم، ومنه التحريد في الشعر، ولذلك عُدَّ عيباً لأنه بُعْدٌ وخلاف للنظير.[2] والتحريد مصطلح عروضي يتعلق بعيوب الشعر عامة، ولم يحدد العروضيون عيبا بعينه، وهو ما يتبين من قول الأخفش: ولا يحدّون فيه شيئاً، إلاّ أنهم يريدون به غير المستقيم، مثل الحرد في الرجلين.[3] وتبدو العلاقة الدلالية بين المعنى اللغوي والاصطلاحي في التشابه بين الرجل الذي يعتزل جماعته فيصبح متفردا وحيدا والعيب الذي يقع في الشعر، فيصبح بيت الشعر متفردا وحيدا غريبا عن القصيدة. وقد ورد مصطلح التحريد في شعر النابغة في قوله: [4]

وَعْثُ الرِّوَايَةِ بَادِي العَيْبِ مُنْتَكِبٌ ... فِيهِ سِنَادٌ وَإِقْوَاءٌ وَتَحْرِيدُ

أما التبريزي فيرى أن التحريد يقع في تفعيلة الضرب، نحو اجتماع فعِلن (ب ب -) وفعْلن(- -) في ضرب بحر المديد أو في بحر البسيط التام .ومن المعلوم أن العلل العروضية التي تحدث في تفعيلتي العروض والضرب في مطلع القصيدة تثبت في أبيات القصيدة كلها. ويعلل التبريزي التسمية بأنها مأخوذة من البعير الأحرد، وهو الذي تنقبض إحدى يديه في السير، فلما جاء الشعر مخالفا، وبعد عن النظائر سمي ذلك العيب تحريدا. [5]

---

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص 283

2) لسان العرب: حرد

3) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 68

4) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. ص 19

5) انظر: التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 167

4- التخميع

الخُماع في اللغة العرَجُ. وفي الاصطلاح العروضي أن تخلو عروض البيت من التصريع والتقفية، ويدرج الكلام فيكون وقوفه على القافية، وقد استعمل ذلك الشعراء من القدماء والمحدثين.

قال الشنفرى:

أقيموا بَني أُمّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإنّي إلى قَومٍ سِواكُمْ لأمْيَلُ

ويربط التنوخي التسمية بالمعنى اللغوي، فقد سمي تخميعا من الخماع وهو العرج.[1]

ويلتقي مفهوم التخميع والإقعاد عند التنوخي مع مصطلح التجميع عند ابن رشيق.

5- التدوير

ينبغي أن نفرق بين التدوير في الشعر العمودي، والتدوير في شعر التفعيلة، فالتدوير في الشعر العمودي هو انقسام كلمة بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، ويسميه ابن رشيق المداخل من الأبيات، وهو ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه قد جمعتهما كلمة واحدة،[2] ويسمى المدمج أيضاً، لأن الشطرين يندمجان معا. ومن أمثلة الأبيات المدورة في الشعر العمودي قول الشاعر(الحفيف):

ربِّ إن الهدى هداك وآيا تك نور تهدي به من تشاء

- ب - - ا ب - ب - ا ب ب - - ب ب - - ا - - ب - ا - ا - ب - -

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن

فقد انقسمت كلمة (آياتك) بين الشطرين .

1) انظر: التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي .ص 3

2) انظر: القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده .ج 1، ص 177

ويمكن معرفة نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني في البيت المدور باتباع الخطوات الآتية:

1- تقطيع البيت (قبل التدوير)، نحو قول المعري:

أبكت تلكمُ الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد

ب ب - - ب - ب - ب ب - - - ب - - ب - ب - ب - - - -

2- قراءة التفعيلات بما يتفق مع الوزن ووضع فاصل عند الحرف الذي تنتهي به تفعيلة الشطر الأول، وذلك على النحو الآتي:

أبكت تلكمُ الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد

ب ب - - \ ب - ب - \ ب ب - - \ - ب - - \ ب - ب - \ - - -

فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

ويرى ابن رشيق أن التدوير أكثر ما يقع في بحر الخفيف، والتدوير دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأوزان القصيرة كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك.[1] ولكن استقراء الشعر العربي يثبت أن التدوير يقع في غير بحر الخفيف، نحو ما ورد من الكامل:

إن الحـــــــوادث كالريـــــــــــــا ح عليــــــــك دائمــــــة الهبـــــوب

- - ب - \ ب ب - ب - ب ب - ب - \ ب ب - ب - -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

وتربط نازك الملائكة التدوير بالأثر الموسيقي، فهو يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته. وتسجل مأخذا على العروضيين لأنهم لم يتناولوه تناولًا ذوقيًا، فكل ما فعلوه أنهم أجازوا وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى أن بعض المواضع يمتنع فيها، لأن الذوق لا يستسيغه. وتشير نازك إلى العلاقة بين التدوير والملكة الموسيقية أو الفطرة الإيقاعية لدى الشاعر، إذ إن كل شاعر مرهف

---

1) انظر: المصدر نفسه. ج 1، ص 178

الحامية، ممن مارس النظم السليم، ونما سمعه الشعري، لا بد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزًا يؤذي السمع.

وتسعى نازك إلى وضع معايير عروضية للتدوير معتمدة على النسيج المقطعي للتفاعيل التي يحسن فيها التدوير، والتفاعيل التي لا يحسن فيها، فترى أنه يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل "فعولن"، نحو قول عمر أبي ريشة: (المتقارب)

رويــدك لا تجرحــي صــمتك الـــ رهيـــب ولا تهتكـــي مئـــزره

ب−ب١ب− − ١ب− − ١ب− ب− ب١ب− − ١ب− − ١ب−

فعول فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو

فــإني أحــس بــه همهمــات الـــ وحـــوش وخشخــشة المقـــبره

ب− − ١ب−ب١ب− − ١ب− − ب−ب١ب−ب١ب− − ١ب−

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعو

ومثل "فاعلاتن" في البحر الخفيف، كقول سليمان العيسى:

وحــدة تلــهم الكواكــب مــسرا هــا وتمــشي في القفــر ظلًــا ظليلا

− ب − − ١ب−ب−١ب ب − − − ب − − ١− − ب − ١− ب − −

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

غير أن التدوير يصبح ثقيلًا ومنفرًا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"مستفعلن" و"متفاعلن". وهذا نموذج لتدوير قائم على وتد من شعر محمد الهمشري من الكامل:

هــي جنــة الأشــجار والأظــلال والـــ إعطـــاء والأنغـــام والأنـــداء

ببب−ب− ١− − ب−١− −ب− − − ب− ١− − ب − ١− − −

متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعل

وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر "البسيط" أو "الطويل" أو "السريع" أو "الرجز" أو "الكامل". لكن ورود بيت مدور في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل، وفي وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا الدواوين وصبرنا على البحث، غير أن ذلك نادر، وندرته ذات دلالة.[1] وترى نازك في موضع آخر أن التصريع ((في ذاته نوع من التلوين الخفيف يُضفي موسيقى شعرية وتموجاً))[2]

وربط بعضهم بين الأثر الإيقاعي للتصريع وتتابع إيقاع السرد في القصيدة؛ إذ إن ((لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل بتكوينها المتكرر ـ متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة"))[3]

ويقترب مفهوم التدوير مع مصطلح المجاز عند ابن سنان، ومصطلح الإغرام عند أبي العلاء المعري، فالمجاز عند ابن سنان أن يتم البيت ولا تتم كلمة القافية، فيكون تمامها في البيت الثاني، نحو أبيات ذكرها أبو العلاء والمبرد:

شبيه بابن يعقوب ولكن لم يكن؛ يو

سف يشرب الخمر ولا يزني ولا يو

سع بالامواه القهوة مزجا لم يكن دو

ن في صبح وامساء وهذا منكر يو

شك الرحمن أن يصليه في نار [4]

---

1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، ص 112

2) الملائكة ،نازك: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص 229

3) إطيمش، محسن: دير الملاك ـــ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986

4) الخفاجي، ابن سنان أبو محمد عبد الله: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية. ط 1، 1982، ص 65

ونلاحظ أن التعريف قد نص على أن الكلمة تتم في البيت التالي، لكن الشاهد يشير إلى أن الكلمة تمت في الشطر وليس في البيت.

وينقل أبو العلاء المعري عن المتأخرين أن الإغرام هوأن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب وإنما يتعمده المحدثون، كقول القائل:

أبـــا بكـــرٍ لقـــد جـــاءت ... لك مـــن يحيـــى بـــن منـــصو
ر الكـــأسُ فخـــذها منـــ ... ـــه صـــرفاً غـــير ممـــزو
جـــــــــــةٍ جنـــــــــــ ... ـبَـكَ اللَّه أبـا بكـر مـن الـسو [1]

أما التدوير في شعر التفعيلة فهو انقسام التفعيلة بين سطرين، كقول فدوى طوقان من ديوان (على قمة الدنيا وحيدا) من بحر المتقارب:

وعند اشتعال المساء بنيران

ب - - \ ب - - \ ب - ب \ ب - - \ ب

فعولن فعولن فعول فعولن ف

شمسك، قمت، تسلقت جدران كهفيَ

- ب \ ب - ب \ ب - - \ ب - - \ ب - ب \ ب

عولن فعول فعولن فعولن فعول ف

حاولت أقطف وهجا فأمطر حزني

- - \ ب - ب \ ب - - \ ب - ب \ ب - -

عولن فعول فعولن فعول فعولن

وتقرر نازك الملائكة أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا، وتحدد أسباب امتناع التدوير في الشعر الحر فيما يلي:

---

1) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناتي. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص 447

أولا: الشعر الحر ذو شطر واحد يستقل فيه الشطر استقلالًا تامًا فلا يدور آخره. وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب. وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب. ولأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل. وإنما ساغ في الشطر الثاني من البيت، لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره. وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هي الشطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائمًا بكلمة لا بنصف كلمة .

ولأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية "أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية. ومن خصائص التدوير أنه يقضي على القافية، لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقة تفوت الشعراء الناشئين. وبسببها يضيعون قوافيهم .

ثانيًا: يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر: أي أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأملنا، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيدًا بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية. ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره في القصيدة الحرة؟ الحقيقة أنه ليس من سبب يبرر ذلك على الإطلاق. فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته.[1]

ويرى بعض النقاد أن التدوير يؤثر أثراً مخِلاً بالنّغم العامّ في البيت عندما يتضارب الإيقاع في بداية البيت وفي نهايته. [2] وثمة من يرفض ارتباط التدوير بالدفقات الشعرية وفقاً لنوع الدفعات والتموّجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في

1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 116 وما بعدها

2) الغذامي، عبد الله: الصوّت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشعر الحرّ. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط 1، 1987، ص. 58

حالته الشعورية المعينة"[1] التي تقضي إلى التحام سطور القصيدة بعضها ببعض وصولا إلى وحدة القصيدة ،أو استجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكلي جديد، فالذوق العام ما زال غير مقتنع بهذا الشكل لأنه يتعب القارئ ويحرمه متعة التأمل لما في التدوير من عجالة انتقالية. [2]

ويرى بعض العروضيين أن كثافة الموسيقى الداخلية، والقوافي الداخلية التي لا تعد نهايات سطور يمكن أن تكون تعويضا عن الإيقاع الذي ينقص بسبب التدوير، ففي قصيدة (صلاة) للشاعر أمل دنقل:

تفردت وحدك باليسر إن اليمين لفي الخسر

ب - - ا ب - ب ا ب - - ا ب - - ا ب - ب ا ب - - ا ب

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن ف

أما اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون

- - ا ب - ب ا ب - - ا ب - - ا ب - ب ا ب - - ا ب

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون فيعشون إلا الذين يشُون وإلا الذين

ترددت الوحدات الصوتية المؤلفة من السين والراء في كلمات اليسر والخسر والعسر، وترددت الوحدة الصوتية (شون)، ويمنح هذا الترددُ المقطعَ إيقاعا داخليا مائزا يعمل على تعويض الإيقاع المفقود بسبب التدوير. [3]

ويمكن أن تخفف بعض التقنيات الأسلوبية من الضعف الموسيقى الناجم عن التدوير، وهي تقنيات تتوزع على الدلالة واللغة إذ إن((افتقار التدوير إلى الجماليات التقليدية للشعر كرهافة التقفية، وشكل الأبيات الخارجي والوقفات المعبرة، لا يمكن تعويضه إلا بفيض شعري يحفل بالمفاجآت والتموج، ولغة مشحونة بالدهشة،

1) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3.، ب، ت، ص 67

2) انظر: عبد الرضا علي، العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-. دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989،ص 178.

3) انظر: زياد، علي عشري: بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981، ص 194 - 197

وصور التضاد والمفارقة، وبدون ذلك يتحول التدوير إلى نثر فاضح يشتمل على المساوئ الممكنة لهذه التقنية من جهة، ويفشل من جهة أخرى في الاحتفاظ بما توفره التقنية من شكل إيقاعي وجمالي للتجربة)). [1]

واجتهد بعض النقاد برصد أشكال التدوير في شعر التفعيلة، وأطلقوا عليها المصطلحات الآتية:

1- التدوير الجملي:

يقوم التدوير الجملي على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها.

وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية.

2- التدوير المقطعي:

يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تنشغل به انشغالاً كلياً، وبذلك فإن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدوراً تدويراً كاملاً، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامها التدويري الخاص.

3- التدوير الكلي:

ويقوم النظام التدويري في هذا النمط من أنماط التدوير على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة. [2]

1) العلاق، علي: مجلة أقلام، العدد 11-12، 112، ص 1987.

2) انظر: عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية — حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 174 – 185

6- التذييل

يقال: ذالت الجارية في مَشْيِها تَذيل ذَيْلاً إذا ماسَت، وجَرَّت أَذيالها على الأرض وتبخترت، وذَيْلُ المرأة ما وقع على الأرض من ثوبها من نواحيها كلها، وذَيَّل فلان ثوبه تَذييلاً إذا طوّله، ومُلاءٌ مُذَيَّلٌ طويلُ الذيل [1]، والمُذالُ (التذييل) في العروض هو ما زِيدَ على وتِده من آخر البيت حرفان، نحو الزيادة في مجزوء بحر البسيط في تفعيلة مستفعلن (مستفعلان)، كقول الشاعر:

إنــــا ذممنـــا علـــى مـــا خُيِّلـــتْ   ســـعد بـــن زيـــد وعمـــرا مـــن تمـــيمْ

- - ب - \ - ب - \ - - ب -   - - ب - \ - ب - \ - - ب -

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن <u>مستفعلان</u>

فالفرق بين مقاطع التفعيلة الرئيسة (مستفعلن - - ب -)، والتفعيلة التي طرأ عليها تذييل (مستفعلان - - ب -) أن المقطع الأخير في التفعيلة الرئيسة مقطع طويل، والمقطع الأخير من التفعيلة المذيلة هو مقطع زائد الطول، والفرق بين المقطعين هو فرق في زمن النطق.

وفي مجزوء الكامل في تفعيلة متفاعلن (متفاعلان)،نحو قول الشاعر:

لـــــيس الـــــسلام بـــــسائد   مـــــا دام في الـــــدنيا حطـــــامْ

- - ب - \ ب ب - ب -   - - ب - \ - - ب -

متْفاعلن متفاعلن   متفاعلن متْفاعلان

وزيادة مقطع على التفعيلتين هي زيادة على الأصل، إذ إن التفعيلتين تامتان، وتناظر هذه الزيادة على الأصل زيادة في طول الثوب أو القميص التام.

---

1) لسان العرب: ذيل

7- التَّرْفيل

الترفيل في اللغة هو زيادة على الأصل، نقول: امرأة رافلة ورَفِلة: تَجُرُّ ذيلها إذا مشت وتميس في ذلك، وأَرْفَل: جرّ ذيله وتبختر، وأَرْفَلَ الرجلُ ثيابَه: إذا أرخاها، وإزار مُرْفَلٌ مُرْخىً، ورَفَل في ثيابه يرْفُل: إذا أطالها وجرّها متبختراً [1]، فالترفيل في هذه المعاني زيادة في طول الثوب. وفي العروض الترفيل في بحر الكامل هو زيادة سبب في تفعيلة مُتَفاعلن، فتتحول إلى (مُتَفاعِلاتُنْ) ومثاله قول الشاعر:

والظلـــــم يـــــصرع أهلـــــه   والبغـــــي مرتعـــــه وخـــــيم

- - ب -\ ب ب - ب -   - - ب -\ ب ب - ب - -

مُتْفاعلن   متفاعلن   مُتْفاعلن   متفاعلاتن

وهو زيادة على الأصل تفضي إلى زيادة طول التفعيلة، وتناظر الزيادة في طول التفعيلة المرفلة زيادة في طول الثوب المرفل الذي يجر على الأرض.

ما دام الترفيل والتذييل زيادة على الأصل فما الفرق بينهما ؟ ولماذا اختلف المصطلح العروضي ؟ يكمن الفرق بين التذييل والترفيل في أن الزيادة في التذييل أقل من الزيادة في الترفيل، فتفعيلة مستفعلن(- - ب -) حينما يطرأ عليها تذييل تتحول إلى مستفعلان (- - ب - ً)، وهذا يعني أن المقطع الطويل الأخير تحول إلى مقطع زائد الطول. أما تفعيلة متفاعلن (ب ب – ب –) حينما يطرأ عليها ترفيل تتحول إلى متفاعلاتن (ب ب – ب – -)، وهذا يعني أن مقطعا طويلا زاد على أصل التفعيلة، ويناظر هذا الفرقُ في الزيادة الفرقَ بين الثوب المذيل والثوب المرفل؛ فطول الثوب المذيل أقل من طول الثوب المرفل؛ فذيل الثوب المذيل يجر على الأرض دون أن يُركل بالرجل، أما ذيل الثوب المرفل فيجر على الأرض ويمكن ركله بالرجل، فالرُّفْل جَرُّ الذيل ورَكْضُه بالرِّجْل ولذلك قيل عن المرأة التي لا تحسن المشي في الثوب المرفل رَفْلاء أي حمقاء أو قبيحة [2].

---

1) لسان العرب: رفل

2) لسان العرب: رفل

8- التسبيغ

الشيء السابغ هو الكامل الوافي، وسَبَغَ الشيءُ يَسْبُغُ سُبُوغاً طالَ إلى الأرض واتَّسَعَ، وقد أَسْبَغَ فلان ثَوْبَه أي: أَوسَعَه، والسابغةُ الدِّرْعُ الواسعةُ، ورجل مُسْبِغٌ عليه درعٌ سابغةٌ [1]. والتسبيغ في العروض هو زيادة في تفعيلة فاعلاتن(فاعلاتان) في الرمل، كقول الشاعر:

يـــا خليلـــيّ اربعـــا واســـــ تخـــــيرا ربعـــا بعـــــسفانْ

- ب- - \- ب - - - ب - - \- ب - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

فالأصل في تفعيلة فاعلاتن (- ب - -) أنها تتكون من مقطع طويل وقصير ومقطعين طويلين، وتصبح في حالة التسبيغ فاعلاتان (- ب - - ْ)، أي يتحول المقطع الطويل الأخير إلى مقطع زائد الطول.

وإذا وازنا بين التذييل والترفيل والتسبيغ في الزيادة نجد أن زيادة التذييل تقع على الوتد (علن) من (مستفعلن \ مستفعلان)، كذلك زيادة الترفيل تقع على الوتد علن) من (متفاعلن \ متفاعلاتن)، أما زيادة التسبيغ فتقع على السبب الأخير(تن) من فاعلاتن، والوتد أطول من السبب، إذ إن الوتد (علن) في مستفعلن ومتفاعلن يتألف من مقطع قصير ومقطع طويل(ب -)، أما السبب(تن) في فاعلاتن فيتألف من مقطع طويل(-). ويناظر هذا الفرقُ في الزيادة الفرقَ بين طول أو سعة الثوب المذيل والمرفل والمسبغ، فالثوب المسبغ هو الذي يصل طوله إلى الأرض دون أن يكون له ذيل طويل يجر على الأرض بخلاف الثوب المذيل الذي يجر على الأرض. واستئناسا بما تقدم فإن درجات الزيادة في التفعيلة أو الثوب تكون ترفيلا وتذييلا وتسبيغا.

---

1) لسان العرب: سبغ

9- التشريع

أن يبني الشاعر بيته على وزنين، من أوزان القريض، وقافيتين، فإذا أسقط، من أجزاء البيت، جزءا أو جزأين صار ذلك البيت من وزن آخر غير الأول، كقول الحريري:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها   شرك الردى وقرارة الأكدار
دار متى ما أضحكت في يومها   أبكت غداً تبًّا لها من دا ر (3)

وهي قصيدة كاملة معروفة في مقاماته، من ثاني الكامل، وتنتقل بالإسقاط إلى ثامنه، فتصير:

يا خاطب الدنيا الدنيـ   ـة إنها شَرَكُ الردى
دار متى أضحكت   في يومها أبكت غدا

ومن كلام العرب في هذا الباب:

وإذا الرياح مع العشي تناوحت   هوج الرمال بكثبهن شمالا
ألفيتنا نقري الغبيط لضيفنا   قبل القتال ونقتل الأبطالا

فإن هذا الشاعر لو اقتصر على الرمال والقتال، لكان الشعر من الضرب المجزوء المرفل من الكامل وهو:

وإذا الرياح مع العشـ   ـي تناوحت هوج الرمال
ألفيتنا نقري الغبيـ   ـط لضيفنا قبل القتال

فإذا أتممت البيتين صارا من الضرب التام المقطوع منه، وصار لكل بيت من هذين البيتين قافيتان، ولا شك أن هذا النوع لا يأتي إلا بتكلف زائد وتعسف، فإنه راجع إلى الصناعة لا إلى البلاغة والبراعة، إذ إن وقوع مثل هذا النوع في الشعر من غير قصد له نادر، ولا يحسن أن يكون في النثر فإنه ما يقع فيه إلا تصريعًا، ولا يظهر

حسنه إلا في النظم، لأن فيه الانتقال من وزن إلى وزن آخر، فيحصل بذلك من الاستحسان ما لا يحسن في النثر لأن النثر على كل حال، كلام مسجوع ليس فيه انتقال من وزن إلى وزن.[1]

10- التشطير

اختلف العروضيون في مفهوم التشطير، فبعضهم يرى أنه تقسيم البيت إلى شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليتميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى، وذلك كقول مسلم بن الوليد:

موف على مهج، في ويم ذي رهج   كأنه أجل، يسعى إلى أمل

فقد جاء الشطر الأول مصرعا ،أي على قافية الجيم (مهج، رهج)، وجاء الشطر الثاني مصرعا على قافية اللام (أجل، أمل) .

وكقول أبي تمام:

تدبير معتصم، بالله منتقم   لله مرتغب، في الله مرتقب

فالشطر الأول جاء مصرعا على قافية الميم (معتصم، منتقم)، والشطر الثاني على قافية الباء (مرتغب، مرتقب).[2]

وبعضهم يرى أن تختار بيتاً فتجعله بيتين اثنين بأن تضم إلى الشطر الأول منه شطراً أخر بعده، وللشطر الثاني شطراً آخر قبله كما ترى في تشطير:

كسرَ الجرةَ عمداً   وسقى الأرض شرابا

صحتُ والإسلام ديني   ليتني كنت ترابا

---

1) ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله: تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال–بيروت، دار البحار–بيروت، 2004، ج 1، ص 266

2) انظر: ابن أبي الإصبع العدواني ،عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ،تحقيق: حفني محمد شرف. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص 57

وتشطيرهما:

كسر الجرة عمداً	أهيف يحلو رُضابا
وسقاني خمر فيهِ	وسقى الأرض شرابا
صحت والإسلام ديني	حلّ ذا السكر وطابا
وغدا الكوب ينادي	ليتني كنت ترابا [1]

ويغادر مصطلح التشطير دائرة العروض عند بعضهم، كما هي الحال عند العسكري ،وهو أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه. كقول ذي الرمة:

أستحدث الركب عن أشياعهم خبراً　　أم راجع القلبَ من أطرابه طربُ[2]

11- التشعيث

الأَشْعَثُ في اللغة هو الوَتِدُ؛ وسُمِّيَ به لتَشَعُّثِ رأسِه بالدَّقِّ [3]، وفي العروض يسمى حذف رأس الوتد من تفعيلة (فاعلاتن \ فالاتن) في بحر الخفيف تشعيثا، نحو قول أبي العلاء المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ　　أرض إلا من هذه الأجساد

- ب - - \ ب - ب - \ ب ب - -　　- ب - - \ - - ب - \ - - - -

فاعلاتن　متفعلن　فعلاتن　　فاعلاتن　مستفع لن　<u>فالاتن</u>

1) السّراج ،محمد علي: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل. الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 198، 199

2) انظر: العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحية. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989، ص 463

3) لسان العرب: شعث

وتقترب دلالة حذف رأس الوتد من التفعيلة من دلالة تشعيث الرأس، نقول: تَشَعَّثَ تَلَبَّد شَعَرُه واغْبَرَّ، والشَّعِثُ المُغْبرُّ الرأسِ المُنْتَتِفُ الشَّعَرِ الجافُّ الذي لم يَدَّهِنْ[1] فالقاسم الدلالي بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي هو ما يطرأ من تغير على الرأس، فما يصيب رأس الوتد ورأس الإنسان ورأس الوتد المجموع متناظر في دلالة التشعيث .

ويقول السكاكي: والأصحاب اختلفوا في كيفية وقوع التشعيث فمنهم من يسقط أول متحركي الوتد ويقدر المشعث فالاتن ثم ينقله على مفعولن ومستنده التشبيه بالخرم، ومنهم من يسقط ثاني متحركيه ذهابا على أنه أقرب على الآخر والآخر محل الحوادث ويقدر المشعث فاعاتن ثم ينقله، ومنهم من يسقط ساكن الوتد ويسكن ثاني متحركيه ويقدر المشعث فاعلْتن بسكون اللام ثم ينقله ومستنده التشبيه بالقطع الواقع فيه أجزاء، ومنهم من يسقط الساكن قبله بالخبن ويسكن أول الوتد المشعث فعلاتن بسكون العين ثم ينقله.[2]

وذهب الخليل في التشعيث إلى أن المحذوف هو اللام (فاعاتن - - -). وذهب الأخفش إلى أن المحذوف هو العين (فالاتن - - -). وذهب قطرب إلى أن ألف الوتد حذفت وأسكنت اللام (فاعلْتن - - -) وذهب الزجاج إلى أن ألف السبب حذفت وأسكن حرف العين (فعْلاتن - - -) [3].

12- التصريع

لبيت الشّعر (الخيمة) بابان: باب تدخل منه النساء، وآخر يدخل منه الرجال، و لبيت الشّعر مصراعان يناظران بابي الخيمة ،((فالمصْراعانِ بابا القصيدة بمنزلة

---

1) لسان العرب: شعث

2) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000، 671

3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. (حاشية المحقق)، ص 38

المِصْراعَيْنِ اللذين هما بابا البيت)) [1]. وصَرَّعَ الشِّعْرَ والبابَ تَصْرِيعاً: جَعَلَه ذا مِصْراعَيْن، وتَصْرِيعُ الشِّعرِ مَأْخُوذٌ من مِصْراعِ الباب. ويقال صَرَّعَ البابَ إذا جَعَلَ له مِصْراعَيْن [2]. ويؤكد ابن رشيق العلاقة الدلالية بين بابي الخيمة ومصراعي القصيدة بقوله: ((واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها)). [3] وقد أفضت العلاقة الدلالية بين بابي الخيمة ومصراعي القصيدة إلى إيجاد مصطلح التصريع وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته مع اتفاق الشطرين بحرف القافية. كقول الشاعر: (الطويل)

ألا ليـت ريعـان الـشباب جديـد ودهـرا تـولى يـا بـثين يعـود

ب - - اب - - - اب - ب اب - - ب - - اب - - - اب - ب اب - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعي فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

فقد اتفق الشطران بحرف الدال في كلمتي (جديد ويعود) و تغيرت تفعيلة العروض (مفاعي) لتوافق تفعيلة الضرب.

وكذلك يرى التنوخي أن التصريع في الشعر مأخوذ من مصراعي الباب. والأصل في ذلك صرعا النهار وهما الغداة والعشي ،وإنما حسن هذا في استفتاح الشعر، لأن البيت الأول بمنزلة باب القصيدة.[4]

والأصل في التصريع أن يكون في البيت الأول من القصيدة، ولكن الشاعر أحيانًا يقسم قصيدته فقرات حسب الموضوع أو الفكرة، فيبدأ الموضوع أو الفكرة

1) لسان العرب: صرع.

2) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الواسطي(ت 1205 هـ\ تاج العروس شرح القاموس. منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1306 هـ . مادة: صرع.

3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة .ج 1، ص 173، 174.

4) انظر: التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. ص 3.

الجديدة ببيت مصرع كأنما اعتبر الموضوع الجديد أو الفكرة الجديدة قصيدة جديدة بشرط اتحاد البحر والقافية، وإلا كانت قصيدة جديدة.[1]

ويضيف ابن رشيق: وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة.

واستئناسا بما تقدم فإن التصريع في غير المطالع يعد منبها صوتيا إيقاعيا على انتهاء فكرة وبداية فكرة جديدة على اعتبار أن هنالك علاقة تكاملية بين الفكرة والإيقاع.

ومن الناس من لم يصرع أول شعره قلة اكتراث بالشعر، ثم يصرع بعد ذلك، كما صنع الأخطل في مطلع قصيدة:

حلت صبيرة أمواه العداد وقد ... كانت تحل وأدنى دارها نكد

واقفر اليوم ممن حله الثمد ... فالشعبتان فذاك الأبلق الفرد

فصرع البيت الثاني دون الأول، وأكثر شعر ذي الرمة غير مصرع الأوائل، وهو مذهب الكثير من الفحول، وقد أشار أبو تمام إلى أهمية التصريع في قوله:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى، وإنما ... يروقك بيت الشعر حين يصرع

وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب.[2]

ويرى بعضهم أن التصريع يأتي على ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفيه، ولا يعتبر بعد ذلك أمر

1) انظر: عتيق ،عبد العزيز: علم العروض والقافية. دار النهضة العربية بيروت. ص 36

2) انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 174 – 177

آخر.[1] وهذا التفريق بين التصريع العروضي والتصريع البديعي يناظر الفرق بين التصريع والتقفية عند العروضيين، إذ إن التصريع اتفاق قافية الشطرين مع تغير في تفعيلة العروض لتتماثل مع تفعيلة الضرب، كما تقدم بيانه. والتقفية تماثل قافية الشطر الأول وقافية الشطر الثاني دون تغير أصل تفعيلة العروض، كقول الشاعر:

عللاني فإن بيض الأماني فنيت والزمان ليس بفان

- ب - - \ب - ب - \- ب - - ب ب - - \ب - ب -\ب ب - -

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

فقد جاءت تفعيلة العروض (فاعلاتن) تامة، ولم توافق تفعيلة الضرب التي تغيرت إلى (فعلاتن).

وإذا كان العروضيون قد فرقوا بين البيت المصرع والبيت المقفى على النحو المتقدم فإن البديعيين لا يفرقون بينهما .

وقسم ابن الأثير التصريع إلى سبع مراتب مفتخرا بأن مراتب التصريع لم يأت بها أحد من قبله:

المرتبة الأولى: أن يكون كل مصراع من البيت مستقلا بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه ويسمى التصريع الكامل ،وهو أعلى التصريع درجة، كقول امرئ القيس:

أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ هَجْراً فَأَجْمِلِي

فكل مصراع من هذا البيت مفهوم المعنى بنفسه غير محتاج إلى ما يليه .

المرتبة الثانية: أن يكون المصراع الأول مستقلا بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطا به كقول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

---

1) انظر: ابن أبي الإصبع العدواني ،عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. ص 57

فالمصراع الأول غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لما جاء الثاني صار مرتبطا به.

المرتبة الثالثة: أن يكون الشاعر مخيرا في وضع كل مصراع موضع صاحبه ويسمى التصريع الموجه وذلك كقول ابن الحجاج البغدادي:

مِنْ شُـرُوطِ الـصَّبُوحِ فِي الْمِهْرَجَـانِ   خِفَّـةُ الـشُّرْبِ مَـعْ خُلُـوِّ الْمَكَـانِ

فمن الممكن جعل مصراعه الأول ثانيا، ومصراعه الثاني أولا، وهذه المرتبة كالثانية في الجودة .

المرتبة الرابعة: أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه ،ولا يفهم معناه إلا بالثاني ويسمى التصريع الناقص وليس بحسن.

المرتبة الخامسة: أن يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطا وقافية، ويسمى التصريع المكرر، وهو ينقسم قسمين، أحدهما: أقرب حالا من الآخر، فالأول أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها ،وهو أنزل الدرجتين كقول عبيد بن الأبرص:

فَكُـلُّ ذِي غَيْبَـةٍ يَئُـوبُ   وَغَائِـبُ الْمَـوْتِ لاَ يَئُـوبُ

القسم الآخر أن يكون التصريع بلفظة مجازية يختلف المعنى فيها كقول أبي تمام:

فَتًـى كَـانَ شُـرْباً لِلْعُفَـاةِ وَمَرْتَعَـا   فَأَصْـبَحَ لِلْهِنْدِيَّـةِ الْبِـيضِ مَرْتَعَـا

المرتبة السادسة: أن يذكر المصراع الأول ويكون معلقا على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، ويسمى التصريع المعلق، كقول امرئ القيس:

أَلاَ أَيُّهَـا اللَّيْـلُ الطَّوِيـلُ أَلاَ انْجَلِـي   بِـصُبْحٍ وَمَـا الإِصْـبَاحُ مِنْـكَ بِأَمْثَـلِ

فإن المصراع الأول معلق على قوله بصبح وهذا معيب جدا .

وعليه ورد قول المتنبي:

قَدْ عَلَّمَ الْبَيْنُ مِنَّا الْبَيْنَ أَجْفَانَا   تَدْمَى وَأَلَّفَ فِي ذَا الْقَلْبِ أَحْزَانَا

فإن المصراع الأول معلق على قوله تدمى.

المرتبة السابعة: أن يكون التصريع في البيت مخالفا لقافيته، ويسمى التصريع المشطور وهو أنزل درجات التصريع وأقبحها. كقول أبي نواس:

أَقِلْنِي قَدْ نَدِمْتُ عَلَى الذُنُوبِ   وَبِالإِقْرَارِ عُدْتُ عَنِ الْجُحُودِ

فصرع بحرف الباء (الذنوب) في وسط البيت ثم قفاه بحرف الدال (الجحود)، وهذا لا يكاد يستعمل إلا نادرا.[1]

ويتفق النقاد على الاقتصاد في التصريع في القصيدة الواحدة، فابن الأثير يرى أنه إذا كثر التصريع في القصيدة فليس مختارا، ويحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه ،أو كان كالطراز من الثوب[2] ويرى ابن الإصبع العدواني أن حكمه في الكثرة والقلة حكم بقية أنواع البديع، فكل ضرب من البديع متى كثر في شعر سمج، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالباً، وكل ما جاء منه متوسطاً من غير تكلف فهو المستحسن.[3]

ويربط القرطاجني بين التصريع وفصاحة اللغة وبلاغة المعنى بقوله: ((فأما ما يجب في المطالع على رأي من يجعلها استهلالات القصائد فمن ذلك ما يرجع إلى جملة المصراع. وهو أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفا تاما، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لاسيما

1) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ج 1، ص 235 وما بعدها

2) المصدر نفسه، ج 1، ص 235

3) انظر: ابن أبي الإصبع العدواني ،عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. ص57

الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها. فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به. فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا. ومن ذلك ما يرجع إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع. ويجب أن تكون مختارة متمكنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له. ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا، وأن يكون ملتزما فيها من حركة المجرى أو التقييد أو التأسيس والردف والوصل بالضمائر وحروف الإطلاق وغير ذلك مما يلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القافية وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أولها، ليكون البيت بوجدان الشروط التي ذكرت مصرعا. فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك. وقد قال حبيب:

وتقفو إلى الجدوى وبجدوى وإنما   يروقك بيت الشعر حين يصرع))[1]

13- التضمين

الضَّمانُ هو الزَّمانة والعاهة، وضَمَّنَ الشيءَ الشيءَ أَوْدَعه إياه كما تُودِعُ الوعاءَ المتاعَ، و التضمين هو العِظَالُ في القَوَافِي؛ يقال فلان لا يُعاظِل بين القَوَافِي، وعاظَلَ الشاعرُ في القافية عِظَالاً ضَمَّن.[2] وفي العروض المُضَمَّنُ من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده، كقول الشاعر:

وسائل تميما بنا والرباب   وسائل هوازن عنا إذا ما

لقيناهم كيف نعلو لهم   بيض تفلق بيضا وهاما

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 282

2) لسان العرب: ضمن

وقول الشاعر:

وهـم وردوا الجفـار علـى تمـيم   وهـم أصـحاب يـوم عكـاظ، إنـي

شـهدت لهـم مـواطن صـالحات   وثقـت لهـم بحـسن الظـن مـني

يتضح من المثالين السابقين أن معنى البيت الأول احتاج إلى البيت التالي، ففعل الشرط وجوابه وردا في بداية البيت التالي، وكذلك خبر إن في المثال الثاني جاء في البيت التالي. وعليه فإن تسمية التضمين بهذا الاسم تعود إلى الوعاء والإيداع، فالبيت التالي صار وعاء لما تبقى من معنى البيت الذي سبقه. وقد عد النقاد هذا الأمر عيبا حفاظا على وحدة البيت وتمام معناه بذاته، فأسموه تضمينا؛ لأن التضمين في اللغة هو العيب أو العاهة.

ويسميه قدامة بن جعفر " المبتور " في باب (عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً) وهو ان يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني، مثال ذلك قول عروة بن الورد:

فلـو كـاليَوْم كـان علـي أمـري   ومَـنْ لـك بالتـدبُّرِ في الأُمُـور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه أتى بالبيت الثاني بتمامه، فقال:

إذاً لملكـتُ عـصمَةَ أمِّ وهـبٍ   علَـى مـا كـان مـن حسَك الـصدورِ

وقال امرؤ القيس:

أبعـدَ الحـارثِ الملـكِ ابـن عمـرو   وبعـدَ الخـيرِ حُجْـرٍ ذي القبـابِ

فالمعنى ناقص عن تمامه، فأتمه في البيت الثاني، وقال:

أرجِّـي مـن صـروفِ الـدهرِ لينـاً   ولم تغْفُـلْ عـن الـصمِّ الـصلابِ [1]

1) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب، بيروت، ب، ت، ص 87

ويرى الأخفش أن التضمين ليس بعيب، وإن كان غيره أحسن منه.[1]
ويعلل ابن جني رأي الأخفش بقوله: هذا الذي رآه أبو الحسن (الأخفش) من أن التضمين ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيزه، ومذهبهم من وجهين: أحدهما السماع، والآخر القياس، أما السماع فلكثرة ما يرد عنهم من التضمين ،وأما القياس؛ فلأن العرب قد وضعت الشعر وضعاً دلت به على جواز التضمين عندهم. وينوه ابن جني إلى العلاقة بين قبح التضمين وقبوله من جهة وحاجة البيت إلى البيت الذي يليه من جهة أخرى، فكلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالاً شديداً كان أقبح مما لم يحتج الأول إلى الثاني.[2]

وكذلك ابن الأثير لا يرى التضمين عيبا، ((لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحداهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق أحدهما بالأخرى،لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى. والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ،فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير)) [3]

ومن المواضع التي يقبح فيها التضمين وقوع الفعل في بيت والفاعل في البيت التالي ؛وكذلك الأمر في الفعل ونائب الفاعل، والمبتدأ والخبر، والاسم الموصول وجملة الصلة، وفعل الشرط وجواب الشرط، والقسم وجواب القسم .

كما حددوا المواضع التي لا يعد فيها التضمين قبيحا، نحو: التوابع، كوقوع المنعوت في بيت والنعت في البيت التالي، وكذلك الأمر في وقوع الفعل في بيت والمفعول به في بيت آخر. ((والتضمين يكثر فيه القبح أو يقل بحسب شدة الافتقار أو ضعفه. وأشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض. وربما صنع شعر قوافيه على هذا الوضع ليعمى موضع القافية وهو قبيح جداً. ويتلوه في شدة الافتقار

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 65

2) انظر: لسان العرب: ضمن

3) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب. ج 2، ص 288

افتقار أحد جزئي الكلام المركب المفيد إلى الآخر. وأما افتقار العمدة إلى تتمة الفضلة والفضلة إلى الاستناد إلى العمدة فأقل قبحا من ذلك، وإنما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار. وافتقار المعطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان المعطوف كلاما تاما أخف من ذلك وأقل قبحا، فإن كان المعطوف ناقصا كان أمر الإضمار أسهل.)) [1]

ولو تأملنا المواضع التي يعد فيها التضمين قبيحا، والمواضع التي لا يعد فيها قبيحا لتبين لنا أن النقاد انطلقوا من معايير نحوية وتركيبية.

14- التفعيلة

اتفق القدماء أن يوزن الشعر بموازين مؤلفة من ألفاظ، قوامها:

الفاء والعين، واللام، والنون، والميم، والسين، والتاء، وحروف العلة، وجمعها بعضهم في قوله: لمعت سيوفنا.[2] وجعل الخليل الأجزاء (التفاعيل) التي يوزن بها الشعر ثمانية: منها اثنان خماسيان، وهما: فعولن، وفاعلن، وستة سباعية، وهي: مفاعيلن، وفاعلاتن، ومستفعلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات.[3] والتفعيلة تتكون من مقاطع قصيرة وطويلة، نحو فعولن (ب - -) تتكون من مقطع قصير ومقطعين طويلين، وتفعيلة متفاعلن (ب ب – ب -) تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل ومقطع قصير ومقطع طويل. ويتغير عدد المقاطع ونوعها إذا أصاب التفعيلة زحاف أو علة – كما سيتبين لنا حينما نعرض لمصطلحي الزحاف والعلة. ويمكن جمع التفعيلات بقولنا: (بجانبنا تاجرٌ رؤوفٌ متسامحٌ يستخدمُ عاملاتٍ مكفوفاتٍ مهازيل)، وذلك تسهيلا لحفظها، فإذا قطعنا كلمات العبارة نجد أن كل كلمة تمثل تفعيلة واحدة من التفعيلات الثمانية.

بجانبنا ب – ب ب – (مفاعلتن)

---

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص 277

2) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002، ص 13

3) القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 135

تاجرٌ - ب - (فاعلن)

رؤوفٌ ب - - (فعولن)

متسامحٌ ب ب - ب - (متفاعلن)

يستخدمُ - - ب - (مستفعلن)

عاملاتٍ - ب - - (فاعلاتن)

مكفوفاتٍ - - - ب (مفعولاتُ)

مهازيل ب - - - (مفاعيلن)

15- التقطيع العروضي:

من أجل اكتساب مهارة التقطيع العروضي تتبع الخطوات التكاملية الآتية:

الخطوة الأولى: القراءة الصحيحة ومراعاة ضبط مفردات بيت الشعر.

ولا يخفى أن القراءة المنفصلة تختلف عن القراءة المتصلة، اقرأ البيت الآتي:

وكنت إذا سألت القلب يوماً تولى الدمع عن قلب الجوابا

لاحظ أن كلمات القلب والدمع والجوابا إذا نطقت منفصلة عما قبلها فإن همزة الوصل لا تنطق وهذه القاعدة تغيب عن ذهن كثير من الدارسين، فيقعون في أخطاء أثناء التقطيع العروضي لاحظ الفرق في التقطيع العروضي بين القراءة المنفصلة والقراءة المتصلة.

	القراءة المنفصلة	القراءة المتصلة
1	سألت القلب ب - ب - - ب	سألت القلب ب - - - ب
2	تولى الدمع ب - - - - ب	تولى الدمع ب - - - ب
3	قلب الجوابا - ب - ب - -	قلب الجوابا - - ب - -

يقول التبريزي: ((تقطيع الشعر على اللفظ دون الخط، فما وجد في اللفظ اعتد به في التقطيع، وما لم يوجد في اللفظ لا يعتد به في التقطيع))[1] والقاعدة الشائعة في التقطيع العروضي هي ما يلفظ يكتب برمز المقطع القصير أو الطويل، وما لا يلفظ لا يكتب، وعليه فإن التنوين في كلمة (يوماً) ينطلق نونا (يومن) ،وأن الحرف المشدد هو حرفان، ومن حق كل حرف أن يكون له حضور في التقطيع، فاللام في كلمة (تولّى)، والدال في كلمة (الدّمع) حرفان مشددان ينطقان مرتين. وعليه فإن القراءة المتصلة تستدعي أن يُكتب البيت السابق على النحو الآتي:

وكنت إذا سألتل قلب يومن تولللا دمع عن قلبل جوابا

الخطوة الثانية: تقسيم كلمات البيت إلى مقاطع على النحو الآتي:

و\ كن \تا إ\ذا\ س\أل \تل\ قل \ب\ يو\من

ب \-\ ب\ بـ\-\ بـ\ - \ - \- \ بـ\ - \ -

ت \ ول\ لد \دم\ ع\ عن\ قل\ بل\ج\ وا\ با

ب \- \ - \ - \ - \ ب\ - \ - \ - \ - \ بـ\ - \ -

الخطوة الثالثة: تحويل الرموز العروضية إلى تفاعيل وفق نظام الوزن العروضي، على النحو الآتي:

مفـــاعلتن مفـــاعلْتن فعـــولن مفـــاعلْتن مفـــاعلْتن فعـــولن

16- التّوجيه

ذكر بعضهم أنه مأخوذ من توجيه الفرس، وهو دون الصدف الذي يعني تباعد ما بين الفخذين في تدان من العرقوبين في ميل من الرسغين، فيكون أصل ذلك الاختلاف.[2] وفي العروض التوجيه هو حركة الحرف الذي يقع قبل الرّويّ المقيد. فالقاسم الدلالي بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للتوجيه هو الاختلاف،

1) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 19

2) التوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي .ص12

فكما يقع الاختلاف والتباين في الفخذين والمرقوبين، كذلك يقع الاختلاف بين حركة الروي وما قبله، ومن أمثلة التوجيه قول الشاعر:

لكــل مــا يــؤذي وإن قــل ألم   مـا أطـول الليـل علـى مـن لم يـنَمْ

فحركة الفتحة قبل الروي المقيد هي التوجيه.

وقد اختلف العلماء في سبب تسمية التوجيه، وتوزعت آراؤهم على النحو الآتي:

1- قيل له توجيه لأنه وَجَّهَ الحرفَ الذي قبل الرَّوِيِّ المقيد إليه لا غير، ولم يَحْدُث عنه حرفُ لِينٍ ،كما ينتج عن الرَّسِّ والحَذْوِ والمَجْرَى والنَّفاذ.[1] أي أن حركة الرس يتبعها ألف (ألف التأسيس)، وحركة الحذو يتبعها أحد حروف المد واللين(الردف)، فإن كانت فتحة تبعتها الألف، وإن كانت كسرت تبعتها الياء، وإن كانت ضمة تبعتها الواو. وحركة المجرى (حركة الروي) يتبعا صوت الوصل، فإذا كانت حركة الروي فتحة تبعها صوت الألف ....الخ.

2- يرى ابن جني أن الحركة سميت توجيهاً، لأن للرويّ وجهان في حالين مختلفين، وذلك أنه إذا كان مقيداً فله وَجْهٌ يتقدّمه، وإذا كان مطلقاً فله وَجْهٌ يتأخر عنه، فجرى مجرى الثوب المُوَجَّهِ ونحوه.[2]

1) لسان العرب: وجه

2) المصدر نفسه: وجه

الثاء

1- الثرم

الثَّرَمُ في اللغة سقوط الثَّنِيَّة من الأسنان، وقيل الثنيَّة والرَّباعيَة، وقيل هو أن تُقلَع السنُّ من أصلها مطلقاً، والأثْرَمُ من أجزاء العَروض ما اجتمع فيه القَبْض والخَرْمُ في الطَّويل والمتقارَب، وشبِّه بالأثْرَم من الناس.[1]

فإذا أصاب تفعيلة (فعولن) التي ترد في الطويل والمتقارب خرم تتحول إلى (عولن)، وإذا حذفت النون منها، أي أصابها زحاف القبض بعد الخرم سميت ثرما. وعليه فإن الثرم العروضي اجتماع زحاف الخرم وزحاف القبض في تفعيلة فعولن في الطويل والمتقارب، نحو قول الشاعر:

قلت سدادا لمن جاء يسري فأحسنتُ قولا وأحسنتَ رأيا

- ب\ب - - \ب - - \ب - - ب - - \ب - - \ب - - \ب - - \ب - -

عولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فالتفعيلة الأولى في الشطر الأول أصلها (فعولن)، فحَذف المقطع الأول منها وهو الخرم، ثم حذفت النون وهو القبض، فتحولت إلى (عول – ب)، ونقلها العروضيون إلى (فعْلُ- ب).

ولا يخفى أن اجتماع التشوهات الخَلقية الناجمة عن الخرم والثرم اللذين يجسدان وجها مقطوع الأنف أو مثقوب الأذن، أو مكسور السن يسبب نفورا

1) لسان العرب: ثرم

وانقباضا للنفس الإنسانية، وهذا النفور يناظر نفور العروضيين من اجتماع الخَرم والثرم في تفعيلة (فعولن) كما نص ابن رشيق بقوله: ((فإذا اجتمع الخرم والقبض على الجزء فذلك هو الثرم، وهو قبيح. وهذان عيبان، تدلك التسمية فيهما على قبحهما؛ لأن الخرم في الأنف، والثرم في الفم، وإنما كانت العرب تأتي به لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر، ثم يرى فيه رأياً فيصرفه إلى جهة الشعر؛ فمن ههنا احتمل لهم وقبح على غيرهم))[1]

2- الثلم

ثَلَمَ الإناءَ والسيفَ كسر حَرْفَه. وفي العروض إذا أصاب الخرم تفعيلة فعولن (عولن) في الطويل والمتقارب يسمى أثلما.[2] كقول الشاعر:

لكــــنْ عُبيـــدُ اللهِ لّمّـــا أتيْتُـــه   أعطـىَ عطـاءً لا قلـيلاً ولا نـــزرا

- - /ب - - - /ب - - /ب-ب - - - - /ب - - - /ب - - /ب - - -

عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. العمدة ج 1، ص 141

2) لسان العرب: ثلم

الجيم

1- الجمم

في اللغة كبش أَجَمُّ لا قَرْنَيْ له. وفي العروض الجَمَمُ أن تُسَكَّنَ اللامَ من مُفاعَلَتُنْ(ب – ب ب –) فتتحول إلى مَفاعيلُنْ(ب – – –)، ثم تُسْقِطَ الياء فيبقى مَفاعِلُنْ (ب – ب –) ثم تَخْرِمَه فيبقى فاعِلُنْ ،[1] نحو قول الشاعر: [2]

أنت خير من ركب المطايا   وأكرمهم أبا وأخا وأما

– ب – |ب – ب ب – |ب – –   ب – ب ب – |ب – ب ب – |ب – –

فاعلن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فالجمم ثلاثة زحافات تقع على تفعيلة مفاعلتن (ب – ب ب –): الأول: تسكين اللام ويسمى العصب، فتتحول التفعيلة إلى مفاعلْتن (ب – – –)، وتكتب مفاعيلن (ب – – –) والثاني حذف الياء، فتتحول التفعيلة إلى مفاعلن (ب – ب –)، والثالث الخرم وهو إسقاط المقطع القصير الأول فتتحول التفعيلة إلى (– ب –) (فاعلن) .

1) لسان العرب: جمم

2) انظر: التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 57

الحاء

1- الحذذ

أصل الحَذُّ في اللغة القطع المستأصل، تقول: حَذَّهُ يَحُذُّه حَذّاً قطعه قطعاً سريعاً مُستأصلاً، وتصف العرب القطاة بحَذاء لقصر ذنبها وقلة ريشها، وقيل لخفتها وسرعة طيرانها، وفرس أَحَذُّ خفيف شعر الذنب، و قيل للحمار القصير الذنب أحذ.[1] والحذذ في بحر الكامل تحول متفاعلن إلى (متفا ب ب -) أو إلى (مثْفا - -)، ويجوز نقلهما إلى (فعِلن ب ب -) و (فعْلن - -)، نحو قول الشاعر:

مـن كـان جمـع المـال همتـه	لم يخـل مـن هـمّ ومـن كمـد
- - ب - \- - ب -\ب ب -	- - ب - \- - ب -\ب ب -
مثفاعلن مثفاعلن <u>متفا</u>	مثفاعلن مثفاعلن <u>متفا</u>

وقوله:

عقـم النسـاء فمـا يلـدن شـبيهه	إن النسـاء بمثلـه عقـم
- - ب -\ب ب - ب -\ب ب - ب -	- - ب -\ب ب - ب - ب - \- -
مثفاعلن متفاعلن متفاعلن	مثفاعلن متفاعلن <u>مثْفا</u>

وقال أبو إسحق: سمي أَحَذَّ لأنه قَطْعٌ سريعٌ مستأصل، وقال ابن جني سمي أَحَذَّ لأنه لما قطع آخر الجزء (علن) قَلَّ وأَسْرَعَ انقضاؤه وفناؤه [2]، فالقاسم الدلالي المشترك بين المعنى اللغوي والمعنى العروضي هو القطع والقصر، فكما يقع القطع في الذنب فتصبح قصيرة، كذلك يقع الحذذ في التفعيلة في آخرها فيقصر طولها.

1) لسان العرب: حذذ

2) لسان العرب: حذذ

2- الحذف

الحَذْفُ في اللغة قَطْفُ الشيء من الطرَف.[1] وفي العروض إسقاط السبب الخفيف من التفعيلة[2]، نحو حذف السبب الأخير من فاعلاتن في تفعيلتي العروض والضرب في بحر الرمل، إذ تتحول فاعلاتن (- ب - -) إلى فاعلا (- ب-)، ويرى التبريزي أنه مشبه بحذف ذنب الفرس، لأن ذنبه آخره.[3] ومنه قول الشاعر:

إنمـــا الـــدنيا غـــرور كلـــها   مثـــل لمـــع الآل في الأرض القفـــار

- ب - - /- ب - - /- ب -   - ب - - /- ب - - /- ب - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وكذلك حذف السبب الأخير من تفعيلتي العروض أو الضرب في بحر المتقارب، فتتحول تفعيلة فعولن (ب - -) إلى فعو (ب -) كقول الشاعر:

مـــن الأرض جئـــت وفيهـــا أعـــيش   وســـوف أعـــود لهـــا في غـــد

ب - - /ب - ب/ب - - /ب - -   ب - ب/ب - ب/ب - - /ب -

فعولن فعول فعولن فعولن   فعول فعول فعولن فعو

3- الحَذْو

حاذى المكانَ: صار بحِذائِه ،وفلانٌ بحِذاءِ فلان، أي بجانبه ، ويقال حُذ بحِذاء هذه الشجرة، أي صِرْ بحِذائها ،فالحَذْوُ والحِذاءُ الإزاءُ والمُقابِل.[4] وسمي الحذو حذواً من قولك: حذوت فلاناً، إذا جلست بحذائه.[5]

---

1) لسان العرب: حذف

2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف، بيروت، ط 2، 1989، ص 32

3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي .ص 24

4) لسان العرب: حذو

5) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي .ص 11

وفي العروض الحذو حركة ما قبل الردف واوا كان أو ألفاً أو ياءً. فإن كان الردف واواً فالحذو ضمة ،وإن كان الردف ألفاً فالحذو فتحة ،وإن كان ياء فالحذو كسرة .

ومثال حذو الفتحة قول الشاعر:

أَلا أَنْعِـمْ صَـبَاحاً أَيُّهـا الطَّلَـلُ البـالي وَهَلْ يَنْعَمَنْ مَنْ كَـانَ فِي العُصُرِ الخَـالي

ففتحة الخاء في كلمة (الخالي) حذو، والألف ردف، واللام روي.

ومثال حذو الضمة قول زهير:

مَتَـــى تَــكُ فِي صَـــدِيقٍ أَوْ عَــدُوٍّ تُخَبِّـــرْكَ الوُجُــوهُ عَـــنِ القُلُـــوبِ

فضمة اللام في كلمة (القلوب) حذو، والواو ردف، والباء روي .

ومثال حذو الكسرة قول الشاعر:

فَـــإِنْ تَـــسْأَلُونِي بِالنِّـــسَاءِ فَـــإِنَّنِي خَبِيْـــرٌ بِـــأَدْوَاءِ النِّـــسَاءِ طَبِيْـــبُ

فكسرة الباء في كلمة (طبيب) حذو، والياء ردف، والباء روي .[1]

4- الحشو

الحشو هو جميع تفعيلات البيت ما عدا تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب، ففي قول الشاعر:

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بـسقط اللـوى بـين الـدخول فحومـل

ب - - اب - - - اب - - اب—ب - ب - - اب - - - اب—ب اب—ب -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن

الحشو الحشو

1) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي .ص 11

الخاء

1- الخبل

الأصل في الخَبْل فساد الأعضاء حتى لا يَدْري كيف يمشي فهو مُتَخَبِّل، وبَنُو فلان يُطالبون بني فلان بدماء وخَبْلٍ أي بقطع أَيد وأَرجل. والمُخَبَّل من الوَجَع هوالذي يمنعه وَجَعُه من الانبساط في المشي. [1] وفي العروض حذف الساكن الثاني والساكن الرابع من تفعيلة (مستفعلن \ متعلن) يسمى خبلا. فالخبل زحافان يصيبان التفعيلة وهما الخبن (حذف الحرف الساكن الثاني) والطي (حذف الحرف الساكن الرابع)، كقول الشاعر من البسيط:

وزعمـــوا أنهـــم لقـــيهم رجـــل	فأخـــذوا مالـــه وضـــربوا عنقـــهُ.[2]
ب ب ب - \ - ب -\ ب ب ب -\ ب ب -	ب ب ب - \ - ب -\ ب ب ب -\ ب ب -
متعلن فاعلن متعلن فعلن	متعلن فاعلن متعلن فعلن

ولا يخلو إيقاع (متعلن ب ب ب -) من ثقل بسبب تتابع ثلاثة مقاطع قصيرة. فالساكن كأنه يد السبب فإذا حذف الساكنان صار الجزء كأنه قطعت يداه فبقي مضطرباً، ولا يخفى أن الاضطراب أو التعثر في مشية المخبل يقترب من الاضطراب السمعي أو الإيقاعي للتفعيلة المخبولة (متعلن) .

1) لسان العرب: خبل

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 45

2- الخبن

خَبَنَ الثوبَ قلّصه بالخياطة، وخَبَنْتُ الثوبَ خَبْناً إذا رفعتَ ذُلْذُلَ الثوب فخِطْتَه أرْفَعَ من موضعه كي يتقلص ويَقْصُر كما يُفعل بثوب الصبي.[1] وفي العروض هو حذف الساكن الثاني، نحو حذف الألف من تفعيلة فاعلاتن (فعلاتن)، وحذف السين من تفعيلة مستفعلن (متفعلن)، كقول الشاعر: (الخفيف)

وفـؤادي مـن الملـوك وإن كـا ن لـساني يُـرى مـن الـشعراء

ب ب - - ا ب - ب - ا ب ب - - ب ب - - ا ب - ب - ا ب ب - -

فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

فأصل فعلاتن هو فاعلاتن، وأصل متفعلن هو مستفعلن .

أو حذف الألف من تفعيلة فاعلن (فعلن)، كقول الشاعر: (البسيط)

لا تحقـرنّ صـغيرا في مخاصـمة إنّ البعوضـة تـدمي مقلـة الأسـد

- - ب - ا ب ب - ا - - ب - ا ب ب - - - ب - ا ب ب - ا - - ب - ا ب ب -

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ويفضي الخبن العروضي إلى تقصير أو تقليص مساحة التفعيلة، وهو ما يناظر تقصير أو تقليص الثوب أو القميص، قال أبو إسحق: إنما سُمّيَ مَخْبُوناً لأنك عطَفتَ (ثنيت أو قصّرت) الجُزْءَ، وإن شئت أتممتَ كما أنّ كلّ ما خَبَنْتَه من ثوبٍ أمكنَكَ إرْساله وسمي خَبْناً لأن حَذْفَه من أوّله[2]، كما أن العلاقة الدلالية بين خبن التفعيلة وخبن الثوب تتجاوز دلالة التقصير أو التقليص إلى الدلالة الموضعية؛ فخبن الثوب يتم من طرفه، وكذلك خبن التفعيلة يتم من أولها، أي من السبب الأول منها .

---

1) لسان العرب: خبن

2) لسان العرب: خبن

3- الخَرْب

الخرب: كلُّ ثقْبٍ مُستدير، نحو: ثقْبِ الأُذن وجمعها خُرَبٌ، وقيل هو الثُّقْبُ مُستديراً كان أو غير ذلك، والمَخْرُوبُ المَشْقوقُ، ومنه قيل: رَجُل أَخْرَبُ للمشْقُوقِ الأُذنِ. وفي العروض الخرب في الهَزَجِ أن يطرأ على التفعيلة الخَرْمُ (حذف الحرف الأول) والكَفُّ (حذف الحرف السابع) مَعاً، فتتحول مَفاعيلُنْ إلى فاعيلُ (- - ب)، فتنقل إلى (مَفعولُ - - ب)، وسُمي أَخْرَبَ لذهاب أوَّله وآخره، فكأنَّ الخَرابَ لَحِقَه.[1] ومثاله قول الشاعر:[2]

لــــو كـــــان أبـــو موســـــى أمـــــيرا مـــــا رضـــــيناه

- - ب /ب - - - ب- - - /ب - - - -

مفعولُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

4- الخرم

الأصل في الخَرْم هو مصدر خَرَمَ الخَرَزَةَ يَخْرِمُها خَرْماً ،وما خَرَمْتُ منه شيئاً أَي ما نقصت وما قطعت، والتَّخَرُّمُ والانْخِرامُ التشقق، وكل قطع يصيب الأذن أو الأنف يسمى خرما، فالخَرْمُ يكون في الأذن والأنف، وخرم الأنف أن يُقْطَع مُقَدَّمُ مَنْخِرِ الرجل وأَرْنَبَتِه بعد أن يُقْطَعَ أعلاها حتى ينفذ إلى جوف الأنف، يقال: رجل أَخْرَم بيِّن الخَرَم، وهو قطع لا يبلغ الجَدْعَ، والنعت أَخْرَمُ وخَرْماءُ، والخَرَمَةُ موضع الخَرْمِ من الأنف، وقيل الذي قطع طرف أنفه، ورجل أَخْرَمُ الأُذن كأخربها مثقوبها، والخَرماءُ من الآذان المُتَخَرِّمةُ ،[3] وفي العروض الخرم هو إسقاط أول الوتد المجموع (المقطع الأول)، فقطْع مقدم الأنف أو الأذن يناظر حذف مقدم التفعيلة التي أصابها الخرم.

---

1) لسان العرب: خرب

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 76

3) لسان العرب: خرم

ويقع الخرم في التفاعيل الآتية:

1) فعولن (ب - -) فتصير بالخرم عولن (- -) وتنقل إلى فعلن (- -) بسكون العين، ويكون هذا في الطويل والمتقارب.

2) مفاعلتن(ب - ب ب -) فتصير بالخرم فاعلتن (- ب ب -) وتنقل إلى مفتعلن ويكون هذا في الوافر.

3) مفاعيلن (ب - - -) فتصير بالخرم فاعيلن (- - -) وتنقل إلى مفعولن، ويكون هذا في الهزج والمضارع.

ومن أمثلة الخرم في الطويل قول عمر بن أبي ربيعة:

مــن آل نعــم أنــت غــادٍ فمبكــر غــداة غــدٍ أم رائــح فمهجّــر

- - \ب - - - \ب - - \ب - ب ب - ب\ب - - - \ب - ب\ ب - ب -

عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

ولو قال في أول البيت (أمن آل نعم) لما كان في البيت خرم، لأن التفعيلة تعود إلى أصلها (فعولن).

ومن أمثلة الخرم في الوافر:

إن نــزل الــسماء بــأرض قــوم رعينـــاه وإن كـــانوا غـــضابا

- ب ب -\ب - ب ب -\ ب - - ب - - ب - - \ب - - - \ب - -

فاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

فإذا راعينا الرواية الأخرى (إذا نزل) لما كان في البيت خرم، لأن التفعيلة تعود إلى أصلها (مفاعلتن).

ومن أمثلة الخرم في بحر المضارع:

ســـوف أهـــدي لـــسلمى ثنـــاء علـــى ثنـــاء

- ب - \- ب - - ب - - ب\ - ب - -

فاعلن فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

فلو أن الشاعر قال (وسوف) أو (السوف) لسلم البيت من الخرم.

ومن أمثلة الخرم في بحر الهزج:

أدوا مـــــا اســـــتعاروه   كـــــذاك العـــــيش عاريـــــة

- - - \ ب - - -   ب - - - \ ب - ب -

فاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعلن

ولو قال الشاعر (وأدوا) لسلم البيت من الخرم.

ومثال الخرم في المتقارب:

قلـــت ســـدادًا لمـــن جـــاءني   فأحـــسنت قـــولاً وأحـــسنت رأيـــا

- ب\ب - - \ب - - \ب - ب   - - \ب - - \ب - - \ب - -

عولن فعولن فعولن فعو   فعولن فعولن فعولن فعولن

فلو قال الشاعر (وقلت) أو (فقلت) لما كان في البيت خرم.[1]

وينبه ابن رشيق إلى أن الخرم أكثر ما يقع في الشطر الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت، ولا يكون أبداً إلا في وتد، وقد أنكره الخليل لقلته فلم يجزه.[2]

ومن أمثلة الخرم في الشطر الثاني قول الشاعر:

خَرَجْتُ بِهَا مِنْ بَطْنِ يَبْرِينَ بَعْدَمَا   نَادَى الْمُنَادِي بِالصَّلاةِ فَأَعْتَمَا

ب - ب\ب - - - \ب - - \ب - ب -   - - \ب - - - \ب - ب\ب - ب -

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن   (عولن) مفاعيلن فعول مفاعيلن

---

1) انظر: عتيق ،عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 186 – 187

2) انظر: القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 141

قيل ولا يوجد بيت مصرع مخروم النصف الثاني إلا هذا البيت وبيت لأوس بن حجر وهو:

غَشيتُ دِيَارَ الحَيِّ بالسَّبُعَانِ   كالبُرد بالعَيْنَيْنِ يَبْتَدِرَانِ[1]

ب – ب \ ب – – – \ ب – ب \ ب – –   – – \ ب – – – \ ب – ب \ ب – –

فعول مفاعيلن فعول مفاعي   (عولن) مفاعيلن فعول مفاعي

ويدحض الزمخشري قول التنوخي، فيورد بيتا آخر وقع فيه الخرم في الشطرين[2]

لكنْ عُبيدُ اللهِ لَمَّا أتيْتُه   أعطَى عطاءً لا قليلاً ولا نَزْرا

– – \ ب – – – \ ب – ب \ ب – –   – – \ ب – – – \ ب – – \ ب – – –

عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وذهب الزجّاج إلى أن مسوغ دخول الخرم في أول البيت هو أن أول البيت مفتتح الوزن فينطق به الشاعر كيف اتفق ولا يشعر بمراده من الوزن إلا بعد ذلك.[3]

ويرى ابن عبد ربه أن الخرم لا يدخل إلا في أول البيت، فإذا أدخل الخرم «فعولن» قيل له أثلم؛ فإذا دخل القبض مع الخرم قيل له أثرم؛ فإذا دخل الخرم مفاعلتن قيل له أعضب؛ فإذا دخله العصب مع الخرم قيل له أقصم؛ فإذا دخل الخرم مفاعيلن قيل له أخرم؛ فإذا دخله الكف مع الخرم قيل له أخرب؛ فإذا دخله القبض مع الخرم قيل له أشتر؛ وكل ما لم يدخله الخرم فهو الموفور.[4]

وتختلف أسماء الخرم وفق موقعه والتفعيلة التي يرد فيها، وذلك على النحو الآتي:

1- فعولن:

أ- إن دخل وحده فصارت عُولن وحولت إلى فعلن فهو خرم أو ثلم.

ب- وإن دخلها مع القبض فصارت عول وحولت إلى فعل فهو ثرم والجزء أثرم.

1) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. ص 4

2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض .ص 61

3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 118

4) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ ج 6، ص 275

2- مفاعيلن له ثلاث صور:

أ- إن دخلها وحده فصارت فاعلين وتحول إلى مفعولن فهو خرم فحسب.

ب- وإن دخلها مع القبض فصارت فاعلن فهو شتْر، والجزء إذ ذاك أشتر.

ج- وإن دخلها مع الكف فصارت فاعيل وتحول إلى مفعول فهو خرْب، والجزء إذ ذاك أخرب.

3- مفاعلتن له أربع صور:

أ- إن دخلها وحده فصارت فاعلتن وتحول إلى مفتعلن فهو عضب. والجزء إذ ذاك أعضب "ويلاحظ هنا أنه سُمّي باسم آخر غير الخرم مع سلامة الجزء من غيره".

ب- وإن دخلها مع العضب فصارت فاعلتن وتحول إلى مفعولن فهو قصم والجزء أقصم.

ج- وإن دخلها مع العقل فصارت فاعتن وتحول إلى فاعلن فهو جَمٌّ، والجزء إذ ذاك أجمّ.

د- وإن دخلها مع النقص "وهو حذف السابع مع إسكان الخامس" فصارت فاعلْت وتحول إلى مفعول، فو عقص والجزء إذ ذاك أعقص.[1]

5- الخَروج

حرف متولد من هاء الصلة المتحركة في كلمة القافية، فإن كانت حركتها ضمة كان الخروج واوا، وإن كانت فتحة كان الخروج ألفا؛ وإن كانت كسرة كان الخروج ياء. والخروج لازم لا يجوز تغييره؛ فيجب الالتزام به في جميع القصيدة على ما ابتدأه في البيت الأول؛ ومثال خروج الفتحة قول لبيد:[2]

عَفَـتِ الـدِّيَارُ مَحَلُّهَـا فَمُقَامُهَـا بِمِنًـى تَأَبَّـدَ غَوْلُهَـا فَرِجَامُهَـا

---

1) انظر: مصطفى، عمود: أهدى سبيل في علم الخليل. مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002، ص 25

2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 11

فالميم روي، والهاء وصل، والألف الناجمة عن الفتحة هي الخروج .

ومثال الكسرة قول الشاعر:

والـــــشيخ لا يـــــترك أخلاقـــــه حتـــى يـــوارى في ثـــرى رمـــسهِ

فالسين روي، والهاء وصل، والياء الناجمة في النطق عن الكسرة هي الخروج .

ومثال الضمة قول الشاعر:

لبنـــان والخلـــد اخـــتراع الله لم يوســـم بـــأزين مـــنهم ملكوتـــهُ

فالتاء روي، والهاء وصل، والواو الناجمة في النطق عن الضمة هي الخروج .

6- الخزل (الجزل)

تَخَزَّلَ السحابُ إذا تَثاقَلَ ورأيته كأنه يَتَراجَع، والخُزْلة والخَزَل الكَسْرة في الظَّهْر، والأخزل الذي في وسَط ظهره كَسْرَة ،والانخِزال في المَشْي كأن الشَّوْكَ شاك قَدَمه والتَّخَزُّل والانْخِزال مِشْية فيها تَثاقُل وتَراجُعٌ.[1] وفي العروض الخزل ما حذف رابعه الساكن وأسكن ثانيه المتحرك[2]، أو هو إضمار وطي في تفعيلة (متفاعلن) التي تتحول إلى (متْفعلن ‒ ب ب ‒)[3].ومنه قول الشاعر:

منزلـــة صـــم صـــداها وعفـــت أرسمهـــا إن ســـئلت لم تجـــب

‒ ب ب ‒ /‒ ب ب ‒ /‒ ب ب ‒ ‒ ب ب ‒ /‒ ب ب ‒ /‒ ب ب ‒

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

---

1) لسان العرب: خزل

2) القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 2، ص 305

3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000، ص 627

وقد أصاب زحاف الخزل سببي التفعيلة بالتسكين والحذف مما أدى إلى إضعافها، ولعله يناظر الخَزْل وهو الكَسْرة في الظَّهْر .

وبعض العروضيين يسميه المجزول [1]، والجَزْل في زحاف الكامل إسكانُ الثاني من مُتَفَاعِلُن وإسقاطُ الرابع فيبقى مُتْفَعِلُنْ. قال أبو إسحق سُمِّي مَجْزولاً ، لأن رابعه وَسَطُه فشُبِّه بالسَّنَام المَجْزول [2]

7- الخزم

الخِزامَةُ هي بُرَةٌ أو حَلَقَةٌ تجعل في أَحد جانِبَيْ مَنْخِرَي البعير، وقيل هي حَلقةٌ من شَعَرٍ تجعل في وَتَرَةِ أَنفه يُشَدُّ بها الزِّمامُ [3] والخَزْمُ في الشعر زيادة حرف في أَول البيت أَو حرفين أَو حروف من حروف المعاني نحو: الواو وهل وبل. قال أَبو إسحق: إنما جازت هذه الزيادة في أَوائل الأبيات كما جاز الخَرْمُ وهو النقصان في أَوائل الأبيات، وإنما احْتُمِلَتِ الزيادةُ والنقصانُ في الأَوائل لأَن الوزن إنما يستبين في السمع، ويظهر عَوارُهُ إذا ذهبتَ في البيت [4].

ويؤكد ابن رشيق العلاقة بين المصطلح العروضي والمعنى اللغوي بقوله: ((وأخذ الخزم من خزامة الناقة .)) [5]

وليس الخزم عند العرب بعيب؛ لأن الحرف الزائد في أول الوزن إذا سقط لم يفسد المعنى، ولا أخل به ولا بالوزن، وربما جاء الشاعر بالحرفين والثلاثة، ولم يأتوا بأكثر من أربعة أحرف، ومثاله:

قال كعب بن مالك الأنصاري يرثي عثمان بن عفان رضي الله عنه:

---

1) انظر: التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 66

2) لسان العرب: جزل

3) لسان العرب: خزم

4) لسان العرب: خزم

5) العمدة. ج 1، ص 143

(لقد) عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم   إمـــامهم للمنكـــرات وللغـــدر

ب-بـ/ب- - - /ب- - /ب-ب-   ب-بـ/ب- - - /ب-ب/ب- - -

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

فزاد " لقد " على الوزن. وأنشد الزجاج وزعم أصحاب الحديث أن الجن قالته:

(نحـــن) قتلنـــا سـيد الخـــزر   ج ســـعد بـــن عبـــاده

ب- - - /ب- - ب   ب- - بـ/ب- -

مفاعيلن مفاعيلُ   مفاعيلُ مفاعي

رمينــــــاه بــــــسهمين   فلــــم نخـــط فـــؤاده

ب- - بـ/ب- - ب   ب- - ب/ب- -

مفاعيلُ مفاعيلُ   مفاعيلُ مفاعي

فزاد على الوزن " نحن " وأنشد الزجاج أيضاً:

(يا) مطر بن خارجة بن مسلم إنني   أجفـــى وتغلـــق دونـــي الأبـــواب

ب ب-ب-/ب ب-ب-/ب ب- ب-   - - ب-/ب ب- ب- /- - -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعل

وإنما الوزن " مطر بن خارجة " والياء والألف زائدة، ومما جاء فيه الخزم في أول عجز البيت وأول صدره، وهو شاذ، قول طرفة: (المديد)

(هـــل) تـــذكرون إذ نقـــاتلكم   (إذ) لا يـــضر معـــدماً عدمـــه

- ب-ب/-ب-/ب ب-   - ب- ب/-ب-/ب ب-

فعلاتُ فاعلن فعلن   فعلاتُ فاعلن فعلن

والبيت من المديد، وقد حدث في الحشو الكَفّ (حذف السابع الساكن)، وبه تصبح (فَاْعِلاتُنْ): (فَاْعِلاتُ). وحدث لتفعيلتي العروض والضرب الخبن والحذف. فزاد في أول صدر البيت "هل" وزاد في أول العجز "إذ" والبيت من قصيدته المشهورة:

أشـــجاك الربـــع أم قدمـــه أم رمـــاد دارس حممـــه

والخزم لا يختص بوزن دون وزن، ولا يعتد بتلك الزيادة في تقطيع العروض. ومذهبهم في الخزم أنه إذا كان البيت يتعلق بما بعده وصلوه بتلك الزيادة بحروف العطف التي تعطف الاسم على الاسم، والفعل على الفعل، والجملة على الجملة. (1)

ويرى السكاكي أن الخزم هو زيادة في أول البيت يعتد بها في المعنى ولا يعتد بها في اللفظ، وأنا لا أعذر في هذه الزيادة إلا إذا كانت مستقلة بنفسها فاضلة بتمامها عن التقطيع؛أعني كلمة غير محتاج أي جزء منها تقطيع البيت،وربما وقع في أول المصراع الثاني، وأنه عندي في الرداءة كالخرم فيه.(2) ويرى الزمخشري أن الخزم لا يكون - بالاتفاق - إلا في الصدر. (3)

ويرفض القرطاجني الخزم في الشعر بقوله: ((فأما ما رام العروضيون إثباته في متون الوزن من الزيادة التي يسمونها الخزم بالزاي فإنهم غلطوا في ذلك لأن العرب لم تكن تعد تلك الزيادات من متون الأوزان. وإنما كانوا يجعلونها توطئات وتمهيدات ووصلا لإنشاد البيوت وبناء عباراتها عليها، وإن كانت متميزة في التقدير والإيراد عنها بأزمنة قصيرة قد تخفى على السامع

---

1) القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 141 – 143

2) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. 628

3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 62

فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات. وذلك غير ممكن أصلا. فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره.))[1]

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. 262

الدال

1- الدَّائِرَة العروضية

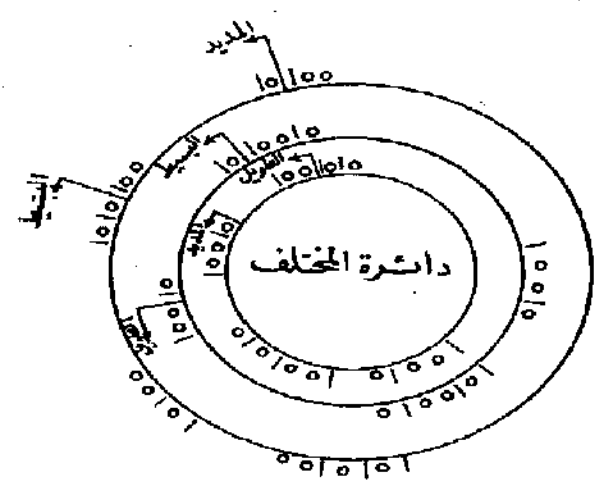
الدائرة العروضية اصطلاح أطلقه الخليل بن أحمد على عدد معين من البحور يجمع بينها التشابه في المقاطع؛ أي الأسباب والأوتاد. وتشبه الدائرة العروضية الدائرة الهندسية، فإذا كانت أي نقطة على محيط الدائرة الهندسية تعتبر نقطة بدء نسير منها لنعود إليها، فكذلك الحال بالنسبة للدائرة العروضية، بمعنى أنه يمكن البدء من نقطة معينة على محيطها للحصول على بحر معين. وإذا بدأنا من الدائرة نفسها من نقطة ثانية في مكان آخر من المحيط فإننا نحصل على بحر ثان، وهكذا. [1]

والدوائر العروضية خمس، ولكل منها اسم اصطلاحي على النحو الآتي:

1) دائرة المختلف، وتشتمل على ثلاثة أبحر هي: الطويل، والمديد، والبسيط وسميت بالمختلف؛ لاختلاف التفعيلات التي تتألف منها البحور، أي أن البحور التي تتكون منها تتألف من تفعيلة خماسية (فعولن، فاعلن)، وتفعيلة سباعية (مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن)، وتبدأ دائرة المختلف بالبحر الطويل (فعولن مفاعيلن)، ثم البحر المديد (فاعلاتن فاعلن)، ثم البحر البسيط (مستفعلن فاعلن).

1) عتيق ،عبد العزيز: علم العروض والقافية، ص 189– 197

َقدم (الطّويل) لِأَن فِي أَوله وتدا (مفا من مفاعيلن)، وَأول المديد (فا من فاعلاتن) والْبسط (مس من مستفعلن) سَبَب ،والوتد أقوى من السَّبَب، فَوَجَبَ تَقْدِيمه عَلَيْهِ .وَلما كَانَ (المديد) يَنْفَكّ من عِنْد (لن) من (فعولن) و (الْبَسِيط) يَنْفَكّ من (عيلن) من (مفاعيلن) قدم (المديد) على (الْبَسِيط) فَإِن أردْت أَن تفك (المديد) من (الطّويل) فككته من (لن) فِي (فعولن) وَإِن أردْت أَن تفك (الْبَسِيط) من (الطّويل) فككته من (عيلن) من (مفاعيلن) وَمَا ينقص من أوائلها يُزَاد فِي أواخرها .[1]
لنتأمل شكل دائرة المختلف.[2] وينبغي أن نعرف أن الحرف المتحرك يُرمز له بخط رأسي(\) في الدائرة العروضية، والحرف الساكن يُرمز له بشكل السكون (ه). وأن السبب الثقيل يكون رمزه (\\)، والسبب الخفيف رمزه(\ ه)، والوتد المفروق رمزه (\ ه \)، والوتد المجموع رمزه (\\ه)



● الدائرة الكبرى دائرة الطويل ، فعولن مفاعيلن ، أربع مرات .
● الدائرة الوسطى دائرة المديد ، فاعلاتن فاعلن ، أربع مرات .
● الدائرة الصغرى دائرة البسيط ، مستفعلن فاعلن ، أربع مرات .

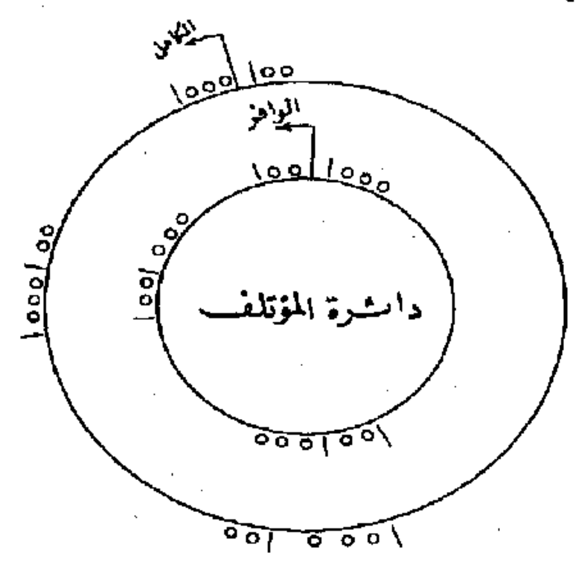
---

1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. دار القلم، الكويت،ط 1، 1987، ص 79
2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 47

2) دائرة المؤتلف، وتشتمل على بحرين، وهما: الوافر، والكامل وسميت بالمؤتلف، لأن البحرين يتألفان من تفعيلة سباعية (مفاعلتن، متفاعلن)، أي أنهما يأتلفان أو يتفقان في التفعيلة السباعية .

وَقدم مِنْهَا الوافر لِأَن أَوله وتد(مفا من مفاعلتن)، فَهُوَ أقوى من الْكَامِل الذي يبدأ بفاصلة وهي سببان ثقيل وخفيف (متفا من متفاعلن)، والوتد أقوى من السَّبَب، ولهذا يتقدم الوافر على الكامل في دائرة المؤتلف كَمَا قدم الطَّوِيل في دائرة المختلف.

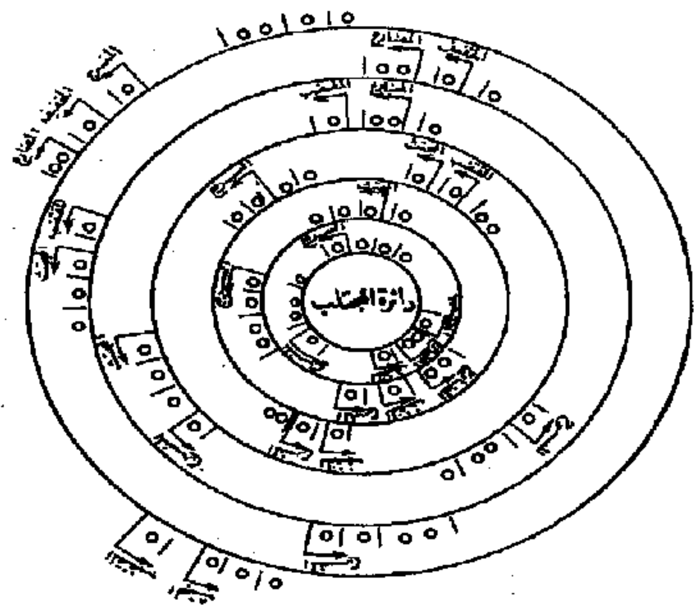
فَإِذا أردْت أَن تفك الْكَامِل من الوافر فككته من (علتن) فِي (مفاعلتن) وَإِن أردْت أَن تفك الوافر من الْكَامِل فككته من (علن) من (متفاعلن) وَمَا ينقص من أَوله يُزَاد فِي آخِره.[1] لنتأمل شكل دائرة المؤتلف [2]



الدائرة الكبرى دائرة الوافر ، مفاعلتن ، ست مرات .
الدائرة الصغرى دائرة الكامل ، متفاعلن ، ست مرات .

1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 96
2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص71

3) دائرة المجتلب، وتشتمل على ثلاثة أبحر وهي: الهزج، والرجز، والرمل. وسميت بالمجتلب ؛لاجتلابها الأجزاء من الدائرة الأولى .[1] وقيل لأن الجلب في اللغة يعني الكثرة ،فلكثرة بحورها سميت بذلك. وقيل لأن أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى، مفاعيلن من الطويل وفاعلاتن من المديد ومستفعلن من البسيط.[2] تأمل شكل الدائرة [3]



- الدائرة الكبرى دائرة السريع «مستفعلن مستفعلن مفعولات» مرتين .
- والتي بعدها دائرة المنسرح « مستفعلن مفعولات مستفعلن » مرتين .
- والتي بعدها دائرة الخفيف « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » مرتين .
- والتي بعدها دائرة المضارع « مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن » مرتين .
- والتي بعدها دائرة المقتضب « مفعولات مستفعلن مستفعلن » مرتين .
- والدائرة الصغرى دائرة المجتث « مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن » مرتين .

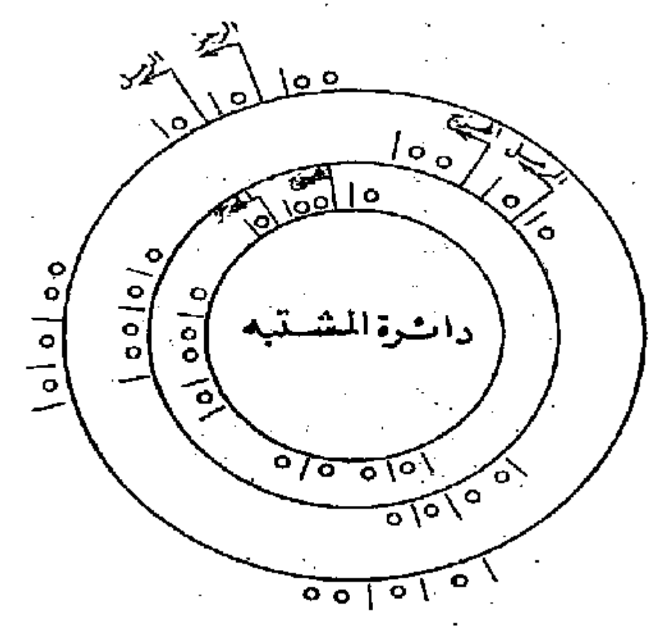
1) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم ،ص 623

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 128

3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص129

4) دائـرة المشتبه، وتـشتمل علـى سـتة أبحـر هـي: الـسريع، والمنسرح، والخفيـف، والمـضارع، والمقتـضب، والمجتـث. وسميـت بالمـشتبه، لـأن أجزاءهـا (تفعيلاتهـا) متماثلـة، فكـل واحِد مـن أجْزائهَـا يـشبه الآخـر، فكلهَا سباعية. وَقدم فيهَا الهزج، لِأَن أَوله وتد، وَأول الرجز(مس من مستفعلن) والرمـل(فا مـن فـاعلاتن) سَبَب، فَكَانَ تَقْدِيمه أولى ثمَّ لما تقدم الهزج وَكَانَ الرجـز يَنْفَكّ من (عيلن) من (مفاعيلن) جعل تلوه، وَكَانَ الرمـل يَنْفَكّ مـن (لـن) مـن (مفـاعيلن) جُعل بعـده.[1]

تأمل شـكل دائرة المشتبه [2]

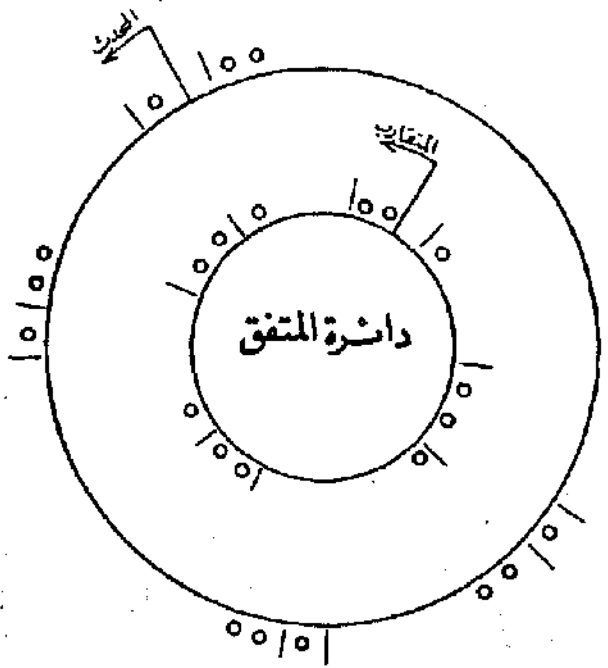


- الدائرة الكبرى دائرة الهزج ، مفاعيلن ، ست مرات .
- الدائرة الوسطى دائرة الرجز ، مستفعلن ، ست مرات .
- الدائرة الصغرى دائرة الرمل ، فاعلاتن ، ست مرات .

1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 114

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص92

5) دائرة المتفق، وتشتمل على بحرين، وهما: المتقارب، والمتدارك تأمل شكل دائرة المتفق [1]



● الدائرة الكبرى دائرة المتقارب « فعولن » ثماني مرات .
● الدائرة الصغرى دائرة المحـدث « فاعلن » ثماني مرات .

ولما كان البحر يتكون من تفعيلات، والتفعيلة تتكون من مقاطع، أي أسباب وأوتاد، فإن الدائرة على هذا الأساس تتكون من أسباب وأوتاد بوضع خاص. فالدائرة العروضية تشتمل إذن على أسباب وأوتاد خاصة؛ أي على تفعيلات خاصة هي تفعيلات بحر بعينه. فإذا افترضنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هي أول مقطع في البحر فإننا نحصل على هذا البحر بعينه. فإذا

1) لتبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص138

تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة أخرى على محيط الدائرة هي مبدأ المقطع الثاني فإننا نحصل على بحر آخر، وهكذا.

وعلى سبيل المجاز يمكننا أن نسمي كل دائرة باسم أول بحر يؤخذ منها. فدائرة المختلف نسميها دائرة الطويل. ودائرة المؤتلف نسميها دائرة الوافر. ودائرة المجتلب نسميها دائرة الهزج. ودائرة المشتبه نسميها دائرة السريع. ودائرة المتفق نسميها دائرة المتقارب.[1]

2- الدَّخيل

في اللغة رجل مدخول الحَسَب، وفلان دَخيل في بني فلان إذا كان من غيرهم فتَدخَّل فيهم. والدَّخيل الضيف والنَّزيل. وفي العروض الدَّخيل الحرف الذي يقع بين حرف الرَّويّ وألف التأسيس [2]، نحو قول الشاعر:

لقد زدت بالأيام والناس خبرة   وجربت حتى هذبتني التجارب

فالألف تأسيس، والباء روي، والراء هو الدخيل.

ولو تأملنا بيتا آخر من القصيدة نفسها، في قوله:

وما الذنب إلا العجز يركبه الفتى   وما ذنبه إن حاربته المطالب

لتبين لنا أن حرف الدخيل قد تغير إلى اللام، وهذا يعني أن حرف الدخيل يجوز أن يتغير في كلمات القافية للقصيدة الواحدة.

وسُمّي بذلك لأنه دَخيل في القافية لدخوله بين لازمين،[3] وهما ألف التأسيس وحرف الروي، وهما حرفان ثابتان لا يتغيران بخلاف حرف الدخيل الذي يجوز أن يتغير من قافية بيت إلى قافية بيت آخر. فحرف الدخيل ليس من حروف القافية الأصلية الثابتة، وكأنه شخص دخيل في قوم ليس منهم في الحسب والنسب

1) عتيق عبد العزيز: علم العروض والقافية، ص 190

2) لسان العرب: دخل

3) لسان العرب: دخل

3- الدوبيت

يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي يصلح لتعلم اللغة الفارسية، استعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة ،ووزنه عند العروضيين:

فعْلنْ متفاعلن فعولن فَعِلُن.[1]

وكلمة دوبيت مركبة من كلمتين: معنى الأولى منهما اثنان، وثانيتهما بمعناها العربي (بيت)، فلا يقال منه إلا بيتان بيتان في أي معنى يريده الناظم، ولا يجوز فيه اللحن مطلقاً. وله خمسة أنواع أولها الرباعي المعرَّج، ومثاله:

يا من هجر المحبُّ عمداً وسلا ورماه على الظبى قتيلاً وسلا

ما القول إذا سئلت عن قاتلهِ يا قاتله بأي ذنبٍ قُتلا

على وزن فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن. ويشترط فيه أن يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفا للأشطر الثلاثة في القافية (قتله)، والثلاثة الأخرى بقافية واحدة.

وثانيها الرباعي الخالص، ومثاله:

أهوى رشأً بلحظه كلّمنا رمزاً وبسيف لحظه كلّمنا

لو كان من الغرام قد سلّمَنا ما كان له بيده سلّمَنا

ويشترط فيه أن يكون شطرا كل بيت مختومين بكلمتين بينهما جناس .

وثالثها هو الرباعي المُنْطق، ومثاله:

قد قدّ مهجتي غرامي ونشرْ والقلب ملكْ

من كان يراك قال ما أنت بشرْ بل أنت ملكْ

---

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص238

ويشترط فيه أن يكون الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن .والثاني مركب من فعلن بسكون العين والنون، وفعلن بتحريك العين وسكون النون، وأن يكون بين كل شطر وما تحته الجناس التام أو غيره .

ورابعها هو الرباعي المُرفّل، ومثاله:

بـــدر وإذا رأتـــه شمـــسُ الأفـــق	كـــسفت ورقـــى في يـــوم أحـــد
عـــوّذتُ جمالـــه بـــربِّ الفلـــق	وبمـــا خلـــق مـــن كـــل أحـــد

ويشترط فيه الوزن الرباعي المنطلق السابق مع اشتراط الجناس .

وخامسها الرباعي المردوف – ومثاله:

يـا مُرسَـلاً للأنـام جاهـاً وحمـىً	هـا أنـت لنـا عـزّاً وهـدىً في أي مـددْ
يـا أفـضلَ مـن مـشى بـأرضٍ وسمـا	ياشـافعنا في الحشرِ غـداً غوثاً ومـددْ

ويشترط فيه ما يشترط في الأنواع السابقة .ويستحسن إضافة جزء رابع، فيصبح مكونا من أربع فقرات.[1]

وبعضهم يجعل اقسام الدوبيت ثلاثة بدلا من خمسة ،فيكون بأَرْبَع قواف كالمواليا ،وأعرج بثَلاث قواف، ومردوفاً بأَرْبَع.[2]

ويشير شوقي ضيف إلى المحسنات البديعية التي تشيع في الدوبيت وغيره من الأوزان التي كانت تمتلئ بفنون البديع من جناس وتورية وما إليهما كهذا الدوبيت وفيه تورية وتهكم بقاضي يأخذ الرشوة:

---

1) الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب. ص 140

2) المحبي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. دار صادر، بيروت، ج 1، ص 108

في مصر من القضاةِ قاضٍ ولهُ ... في أكلِ مواريثِ اليتامى ولهْ

إن رمست عدالـة فقـل مجتهـدًا ... من عدَّ لـه دراهمًـا عَدَّلَـهْ [1]

1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط 12، ب، ت، ص 503

الراء

1- الرِّدف

الرِّدْفُ ما تَبِعَ الشيءَ، وكل شيء تَبِع شيئاً فهو رِدْفُه ،والرِّدْفُ المُرْتَدِفُ وهو الذي يركب خلف الراكب، والرِّدْفُ الحَقيبةُ ونحوها مما يكون وراء الإنسان كالرِّدْفوالرِّدْف للراكب هو الذي يَلِيه لأنه ملحق به .[1] وفي العروض الردف حرف المد الذي يكون قبل الروي مباشرة. فالمعنيان اللغوي والعروضي يلتقيان في الدلالة على التبعية، فكما يتبع الراكب فيركب خلف صاحبه، كذلك يتبع حرف الردف الروي ويقع قبله.

وإذا كان الرِّدف ألفا وجب التزامه في كل أبيات القصيدة، أما إذا كان واوا أو ياء، فإنه يجوز أن يتبادلا، فيأتي بعض الأبيات مردوفا بالواو، وبعضها مردوفا بالياء.

ومن أمثلة الردف:

طحا بك قلب في الحسان طروب   بعيد الشباب عصر حان مشيب

فالياء قبل الباء ردف.

وَهَلْ يَنْعَمَنْ إلاّ سَعيدٌ مُخَلَّدٌ   قَليلُ الهُمُومِ مَا يَبِيتُ بأوْجَالِ

فالألف قبل اللام ردف.

1) لسان العرب: ردف

ومن أمثلة التناوب بين الواو والياء قول المتنبي:

أفسدت بيننا الأمانات عيناها وخانت قلوبهن العقول

وإذا خامر الهوى قلب صبٍّ فعليه لكل عين دليل

ففي البيت الأول جاء الردف واوا، وفي البيت الثاني جاء ياء.

لماذا يجوز التناوب بين الواو والياء في الردف، ولا تجوز الألف معهما ؟

يرى الأخفش أن الواو والياء أختان، تقلب كلّ واحدة منهما إلى صاحبتها، وتحذفان في الوقف في القوافي، وفي رؤوس الآي. والألف لا يفعل ذلك بها. وتكون الألف بدلاً من التنوين في: رأيت زيداً، وأشباهه إذا وقفت. ولا تكون الياء والواو بدلاً من التنوين إلا في لغة رديئة. ولأنَّ الألفَ لا يتغيَّرُ ما قبلها أبداً، ولا يكون إلا فتحاً. وما قبل الياء والواو يتغيّرُ، فتقول: القول والقيل والبيع، والألف حالها واحدٌ أبداً وحال ما قبلها. فلذلك فارقتهما. كما أنّ الياء والواو تدغم كلّ واحدة منهما في صاحبتها، نحو مقضي ومرمي.[1]

وقال ابن جني أصل الردف للألف، لأن الغَرَض فيه إنما هو المدّ وليس في الأحرف الثلاثة ما يساوي الألف في المدّ، لأن الألف لا تفارق المدَّ، والياء والواو قد يفارقانه، فإذا كان الرِّدْف ألفاً فهو الأصل، وإذا كان ياء مكسوراً ما قبلها أو واواً مضموماً ما قبلها فهو الفرع الأقرب إليه، لأن الألف لا تكون إلا ساكنة مفتوحاً ما قبلها.[2]

ولا تُعد الواو أو الياء ردفا إذا كانتا مدغمتين، نحو دوّا وجوّا، وذلك أنّهما لما أدغمتا ذهب منهما المدّ، فأشبهتا غيرهما من الحروف.[3]

1) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 15، 21

2) لسان العرب: ردف

3) انظر: العمدة ج 1، ص 160

2- الرَّس

الرَّسيسُ الشيء الثابت الذي قد لزم مكانه، والرَّسُّ العلامة، وأَرْسَسْتُ الشيء جعلت له علامة.[1] وفي العروض الرس حركة ما قبل ألف التأسيس، كقول الشاعر:

لَعَمْرُكَ مَا تَدْرِي الطَّوَارِقُ بِالحَصَى   وَلاَ زَاجِرَاتُ الطَّيْرِ مَا اللهُ صَانِعُ

فالفتحة الملابسة للصاد هي حركة الرس.

ويعلل ابن جني سبب التسمية بأن الحركة متقدمة على الألف وهي أَول لوازم القافية ومبتدأها فسميت رسّا.[2] فالعلاقة الدلالية بين المعنى اللغوي والعروضي هي لزوم الموضع وثباته وبدايته، فكما يلزم الشيء مكانه ولا يتغير، كذلك تلزم الفتحة مكانها قبل ألف التأسيس.

وقد أنكر الجرمي والأخفش وأصحابهما على الخليل تسمية الرس، وقالوا: لا معنى لذكر هذه الفتحة؛ لأن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً، أما الأسماء الأخرى لحركات القافية الأخرى فلها ما يبرر تسميتها؛ كتسمية الحركة قبل الردف بالحذو؛ لأن الحذو قد يتغير فيكون مرة فتحة قبل ألف ومرة كسرة قبل ياء ومرة ضمة قبل واو.[3]

ويبرر ابن جني تسمية الحركة التي تسبق ألف التأسيس بالرس مؤكدا صحة اعتبار هذه الفتحة وتسميتها بأن حركة الرس تختلف عن

---

1) لسان العرب: رسس

2) لسان العرب: رسس

3) العمدة، ج 1، ص 164

سائر الفتحات التي لا ألف بعدها، نحو: قول وبيع وكعب ونحو ذلك، لهذا خصت باسم لما ذكرنا، ولأنها على كل حال لازمة في جميع القصيدة.[1]

3- الرَّمل

ليس المقصود بحر الرمل المعروف، وإنما هو كلّ شعر مهزول، ليس بمؤلّف البناء. ولا يحدّون في ذلك شيئاً. وهو عند العرب عيبٌ، كما أورده الأخفش.[2] وهو الشِّعْر الذي يتصف باضطراب البناء والنقصان عن الأَصل. وقد تكون التسمية مأخوذة من أَرْمَل القومُ نَفِد زادُهم وأَرْمَلوه أَنْفدوه [3]،فحال الشعر المهزول المضرب كحال القوم الذين ينفد زادهم.

4- الرَّوِي

الرِّواء هو الحَبْلُ الذي يُقْرَن به البعيرانِ، أو هو الذي يُرْوى به على البعير، أَي يُشدّ به المتاع عليه.[4] ويجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشعر إذا حفظته من أصحابه. فيكون فعيلا (رويّ) بمعنى مفعول(مروي). ومن هذا قول الشاعر:

رَوَى فِيَّ عَمْروٌ مَا رواهُ بِجَهْلِهِ   سَأَتْرُكُ عَمْرَاً لا يَقُولُ ولا يَرْوى [5]

وقيل سُمي روياً لأن به عصمةَ الأبيات وتماسكها، ولولا مكانه لتفرقت عُصباً، ولم يتصل شعراً واحداً.[6]

---

1) لسان العرب: رسس

2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي .ص 67

3) لسان العرب: رمل

4) لسان العرب: روي

5) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي.ص 5

6) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 243

وفي الاصطلاح العروضي الرَّوِيُّ الحرف الذي تُبْنى عليه القصيدة، ويلزم كل بيت منها في موضع واحد نحو قول الشاعر:

إذا قلَّ مالُ المرء قلَّ صديقُه ... وأومتْ إليهِ بالعيوبِ الأصابعُ

العين حرف الرّويّ، وهو لازمٌ في كلّ بيت.

<u>مواضع حرف الروي</u>

يأتي حرف الروي في ثلاثة مواضع:

1- آخر حرف في البيت، كقول أبي فراس لحمداني:

أبنيتي لا تجزعي ... كل الأنام إلى ذهاب

فالباء هي الروي.

2- قبل الحرف الأخير، كقول أحمد شوقي:

صح لي في العمر منه موعد ... ثم ما صدقت حتى أخلفا

فالفاء هي الروي.

3- قبل الحرف الأخير بحرف، كقول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها ... بمنى تأبد غولها فرجامها

فالميم هي الروي.

<u>الحروف التي لا تقع رويا:</u>

جميع حروف المعجم تكون روياً إلاّ الحروف الآتية:

1 - الواوَ والياءَ والألفَ اللواتي يكنَّ للاطلاق، نحو قول الشاعر:

أقلي اللوم عاذلا والعتابا ... وقولي إن أصبتُ لقد أصابا

فالألف في (أصابا) ليست رويا، لأنها للإطلاق الصوتي ،أي هي الصوت الناجم عن فتحة الباء. أما إذا كانت الياء والواو والألف من الأصل، نحو ياء يرمي ويقضي، وواو يغزو ويدعو. وألف قضى ورمى. والزوائد اللاتي بنين مع الكلمة نحو ألف بشرى ومعزى، فكلّ هؤلاء يجعلن حروفاً للرويّ [1] ففي قول الشاعر:

عَـرُضَ البحـرُ وهـو مـاءٌ أجاجٌ وقليـلُ الميـاهِ تلقـاهُ حُلْـوَا

جاءت الواو أصلية فهي روي .

ومثال الياء الأصلية التي تقع رويا قول الشاعر:

عـداتي لهـم فـضل علـيَّ ومنَّـةٌ فـلا أبعـد الـرحمنُ عـني الأعَاديـا

وأمّا الياء التي قبلها كسرةٌ، والواو التي قبلها ضمّة، نحو ياء اضربي واذهبي، وواو اذهبوا واخرجوا، فيكونان وصلاً لأنهما على ما قبلهما، فأشبهتا حروف المدّ اللاتي يلحقن بالقوافي، وليس لهنَّ أصولٌ في الكلام .[2]

2- ألف التثنية، كقول الشاعر:

لا أقـول اسـكنا في هـذه الـدا ر غـروراً ولا أقـول اسـتعدا

3- واو الجماعة، كقول الشاعر:

وليـت للنـاس حظـا مـن وجـوههمُ تَبِـيْنُ أخلاقُهـمْ فيـه إذا اجتمعُـوْا

4- ياء المتكلم (ياء الإضافة)، كقول الشاعر:

أقـول وقـد ناحـت بقـرب حمامـة أيـا جارتـا لـو تـشعرين بحـاليْ

---

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 69

2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 72

وأما ياء النّسبة فإذا خفّفتْ في الشعرِ وأسكنتْ فإنَّ أكثرهم يجعلها روياً ، قال الشاعر :

إنّي لمنْ ينكرني ابن اليثربي

قتلتُ علباءَ وهندَ الجملِي

وابناً لصوحانَ على دين علي[1]

5- ياء المخاطبة، كقول الشاعر:

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا   تعاليْ أقاسمكِ الهمومَ تعاليْ

6- هاء السكت، كقول الشاعر:

لأبكينَّ لفقدانِ الشبابِ وقدْ   نادى المشيبُ عن الدنيا برِحْلَتِيَهْ

7 – الهاء التي أصلها تاء تأنيث، كقول الشاعر:

إنما الدنيا هباتٌ   وعوارٍ مُستَرَدّهْ

8- الهاء إذا كانت ساكنة وكان ما قبلها متحركا، كقول الشاعر:

ارضَ من الله يوما ما أتاك به   مَنْ يرضَ يوما بعيشهِ نفَعَهْ

وإن كان ما قبلها ساكناً فهي روي كقوله:

أيُّها القَلْبُ لا تَدَعْ ذِكْرَكَ المَ   وْتَ وَأيْقِنْ بمَا يَنُوبُكَ مِنْهُ

إنَّ في المَوتِ عِبْرَةً واتّعَاظاً   فازجُرِ القَلْبَ عن هَواكَ وَدَعْهُ

فجعل الهاء رويا لا وصلا، وأتى قبلها تارة بنون وتارة بعين.[2]

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 72، 74

2) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي .ص5

8- النون التي تنوب عن التنوين في الشعر، كقول الشاعر:

أقلّـــي اللـــوم عـــاذل والعتابـــا وقـــولي إن أصـــبتُ لقـــد أصـــابنْ

الزاي

1- الزجل

الزَّجَل في اللغة: اللَّعِب والجَلَبة ورَفْع الصوت وخُص به التطريب. والزَّجَلُ رَفْع الصوت الطَّرِب. وفي حديث الملائكة لهم زَجَلٌ بالتسبيح أي صوتٌ رفيع عالٍ وسَحاب ذو زَجَل أي ذو رَعْد وغيث زَجِلٌ لرعده صوت. ونَبْت زَجِلٌ صَوَّتت فيه الريح.[1] وإنما سمي هذا الفن زجلاً لأنه لا يلتذ به وتفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به ويصوت.[2]

وربط ابن خلدون بين الموشح والزجل بقوله: لمّا شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامّة من أهل الأمصار على منواله، ونظّموا في طريقته بلغتهم الحضريّة من غير أن يلتزموا فيها إعرابا. واستحدثوا فنّا سمّوه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتّسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة.[3]

وأول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد وأبياتاً محررة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامي، وسموها القصائد الزجلية، فمن ذلك للشيخ أبي عبد الله مدغليس قصيدة في بحر الرمل عدتها ثلاثون بيتاً مطلعها:

---

1) لسان العرب: زجل

2) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القريشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني .منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 128

3) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. تحقيق: حامد أحمد طاهر. دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004، ص 768

الهوى حملني ما لا يحتمل	ترد الحق ليس لمن يهوى عقل
ليس نقع في مثلها ما دمت حيّ	إن حماني من ذا تأخير الأجل

وهذه القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة، وتضعيف لزومات القوافي، وترتيب الأغصان بعد المطالع، والخرجات بعد الأغصان إلى أن صار فناً لهم بمفردهم.

واختلفوا فيمن اخترع الزجل، فقيل: إن مخترعه ابن غزلة، استخرجه من الموشح لأن الموشح مطالع وأغصان وخرجات، وكذلك الزجل والفرق بينهما الإعراب في الموشح واللحن في الزجل وقيل: بل مخلف بن راشد، وكان هو إمام الزجل قبل ابن قزمان.

وكان ينظم الزجل بالقوي من الكلام، فلما ظهر أبو بكر بن قزمان ونظم السهل الرقيق مال الناس إليه وصار هو الإمام بعده، وكتب إليه ينكت عليه في استعمال يابس الكلام القوي:

زجلك يا ابن راشد قوي متين

وإن كان هو بالقوة فالحملين

يريد: إن كان النظم بالقوة فالحمالون أولى به من أهل الأدب.

وقيل: بل مخترعه مدغليس وهذا الاسم مركب من كلمتين أصله مضغ الليس والليس جمع ليسة وهي ليقة الدواة، وذلك لأنه كان صغيراً بالمكتب يمضغ ليقته، والمصريون يبدلون الضاد دالاً فانطلق عليه هذا الاسم وعرف به وكنيته في ديوانه أبو عبد الله بن الحاج، عُرف بمدغليس والصحيح أنه ليس بمخترعه، لأنه عارض ابن قزمان، وهذا دليل على أنه معاصره أو متأخر عنه.

ومن السهل الرقيق لابن قزمان قوله في مطلع زجل:

ثلاث أشيا في البساتين	لم تجد في كل موضع
النسيم والخضرة والطير	شمّ واتنزه واسمع

ويسجل ابن خلدون الريادة في الزجل لابن قزمان؛ لأنه أوّل من أبدع في هذه الطّريقة الزجليّة، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسبكت معانيها واشتهرت رشاقتها إلّا في زمانه.[1]

ولما دخل الزجل الديار المصرية ونظمه المصريون حلّوا موارده بعذوبة ألفاظهم ورشاقتها، وزادوا محاسنه بالزوائد المصرية، ثم تفكه بعد ذلك من أهل الشام بثمرات المعاني الشهية، وحلوه بشعار التورية والنكت الأدبية، كقول الحاج علي بن مقاتل في بيت:

دي الـذي وصـالو عمـري نرتجـي	مـا نـدري في عـشقو لمـن نلتجـي
وعـد يـوم الاثـنين لعنـدي يجـي	راح اثـنين في اثـنين ومـا ريـت أحـد[2]

وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالأوزان واللزوم، فلقبوا ما تضمن الخمري والزهري زجلاً، وما تضمن الهزل والخلاعة بليقاً. وما تضمن الهجاء والثلب قرقياً. وما تضمن المواعظ والحكمة مكفراً، وهو مشتق من تكفير الذنوب، وأطلقوا على كل ما أعرب بعض ألفاظه من هذه الأربعة لقب المزنم.[3] وذهب بعضهم إلى أن الزجل خمسة أنواع، وأطلق تسميات جديدة على أنواعه، فمَا تضمن الْغَزل والزهر وَالْخمر وحكاية الْحَال يخْتَص بالزجل ،وَمَا تضمن الْهزْل والخلاعة يُقَال لَهُ بليق، وَمَا تضمن الهجو والنكت يُقَال لَهُ الحماق، وَمَا بعض أَلْفَاظه معربة وَبَعضهَا ملحونة فاسمه مزيلج، وَمَا تضمن الحكم والمواعظ فاسمه الْمُكَفّر بكَسْر الْفَاء الْمُشَدّدَة.[4]

---

1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. ص768

2) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القريشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني .منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 100 وما بعدها

3) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. ص 128

4) المحبي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. ج 1، ص 109

وشرط أبيات الزجل أن تكون أربعة، والدخول على المطلع مقام بيت آخر، وهذا شرطهم في البدية، فإن زاد على ذلك كان مقبولاً وإن نظم أقل من أربعة أبيات كان ناقصاً. وأما الدخول على المطالع فهو التضمين بعينه، ولكن تسميه الزجالة دخولاً.[1]

من أنواع الزجل [2]

1- العتابا

اختلفت الآراء حول أصل العتابا فمنهم ذهب إلى: " أن أول من نظم العتابا هي القبائل العربية التي عاشت في العراق ومن ثم انتقلت إلى بلاد الشام، وبعضهم يرى أن العتابا نشأت في أواخر العصر العباسي عندما بدأت اللغات العامية بالانتشار. ورواية تفيد: أن فتاة اسمها عتاب تعلق بها شاعر وبدأ يغني لها مبتدئاً بكلمة عتابا، ورواية أخرى من منطقة الشاغور في صفد تقول أن أميرا تزوج من فتاة جميلة، ثم اختطفت بوساطة جماعة معنية لكنه اعتقد أنها هربت وهو غائب للصيد فأخذ يعاتبها في الشعر [3] ويرى بعضهم أن فلاحاً كان يقيم في جبل الأكراد، وكانت له امرأة جميلة اسمها "عتاب"، رآها إقطاعي المنطقة، فأحبها وانتزعها من زوجها غصباً، ولم يستطع زوجها استردادها أو حتى كتم غيظه أو نسيانها، فهجر قريته متنقلاً من مكان إلى آخر حتى استقر به المطاف في "عكّار" شمال لبنان[4]

2- الميجنا

يقال إن التسمية (من المجون) وهو الطرب والتغني، ويقال أن أصل الكلمة من (ياما جنى) أي يا ما ظلم، ومنهم من يقول أن أصل الكلمة جاء من اسم ابنة

1) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. ص 128

2) انظر: صبيحات، عائدة: الإيقاع في الزجل الشعبي. بحث متطلب التخرج (البكالوريوس). إشراف: د. عمر عتيق. جامعة القدس المفتوحة، فلسطين. 2010

(3) حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، مؤسسة البيادر، فلسطين، 1988، ص19.

(4) القاري، أمين: روائع الزجل، مطبعة طرابلس، لبنان، 1998م، ص21.

الأمير اسمها (ميْجَنا) متحولة من الاسم (مُرجانة)، ولكن لا يمكن الجزم بحقيقة نشأة كلمة ميجنا"[1].

تعد الميجنا توأم العتابا، فلا تذكر إحداهما في الغناء أو غيره إلا وتذكر الأخرى، حيث يقولون "حلوة العتابا بس بدها ميجنا"[2]. وتتكون الميجنا من أربعة أشطر، تلتزم الثلاثة الأولى منها بالقافية نفسها، أما الرابعة فتنتهي بنون وألف.

مثال:

كنّو جَمَلْكم فوق مربعنا (بَرَك)	وتفجّرت لعيون من حولو (وبرك)
يا نور عيني حين ما إنّي (براك)	ابتنجلي من خاطري همومي أنا[3]

3- المغنّى

يصاغ بيت المغنى من أربعة أشطر تشترك الأشطر، الأول والثاني والرابع بالقافية نفسها، وقافية الشطر الثالث تكون مختلفة ومثال ذلك:

حتى الشعر تضمن مقامه ويضمنك	تاجر ذهب خليك لا تغشّه بتنك
وخليك تسع شهور حامل تا تجيب	بيت الشعر غير شكل عن طق الحنك[4]

والزجل المغنّى أنواع وهي المغنّى العادي، والقصيد والموشح والمجنّس والخماسي المطوّر، والنوع الطويل الزجلي.

1. فالمغنى العادي (القصير) يتكون من أربعة أشطر الأول والثاني والرابع على القافية نفسها أما الشطر الثالث فله قافية خاصة به.

شو الفايدة من رجل عاملك صديق	رايح وجاي وفاتح بقلبك طريق
لَجْلِ المآرب والمصالح صحبته	وبتخلّى عنك يوم ما توقع بضيق[5]

(1) القاري، أمين: روائع الزجل، ص55.

(2) القاري، أمين: روائع الزجل، ص 56.

(3) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله- فلسطين، ج1، 2007م، ص201.

(4) فخر الدين، يوسف: وادي النحل، مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية، 1997م، ص53.

(5) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص236.

2. المعنّى الطويل وهو (المعنى القصيد)، فللشاعر الحرية في اختيار الأبيات، فلا يخضع لعدد معين بل يستمر حتى اكتمال المعنى وهذا النوع من المعنّى له شكلين:

الشكل الأول: هو عبارة عن أبيات عدة يستقل فيها صدر البيت الأول بقافية خاصة، وبقية صدور الأبيات تكون على قافية واحدة، أما الأعجاز، فتأتي جميعها على قافية واحدة، وغالباً يكون في القصيدة (خرجة) وهي الشطر الذي يسبق القافية.

الشكل الثاني: ينظم هذا النوع من الأبيات، بقافيتين، تكون قافية الصدور موحدة وقافية الإعجاز موحدة أيضاً. ومثاله:

عَ ساحة علي نبدا ع أهل المرجلة	ي الله ع ظهر الخيل شدّوا واركبوا
قلوبنا للغنا عم بغلوا غلي	كل من سمعنا بالغناء إنمعجوا
كاس الشعر بالذوق للشارب حلي	يا مية صحة للي منكم برغبوا
نحنا أهالي النغم خيل بنعتلي	واللي عدانا بالميدان بنغلبوا
بحر المحيط وموجو أنِ تحوّل زجل	إن كنت ظامي ما رواني بشربوا[1].

4القرّادي

يتكون مطلع القرادي من أربعة أشطر متساوية في الوزن يلتزم فيها الشطر الأول والثاني والرابع قافية واحدة، أما الشطر الثالث فيكون حر القافية وهذا أشهر أنواع القرّادي شيوعاً.

تتميز القرّادي بالسهولة في الأداء والنظم، وذلك بسبب قلة قوافيه وقصر أشطره، يسمّي الزجالون الشطر الثالث والرابع (اللازمة) أو الرَدّة لأنها تردد بعد كل بيت. ومثاله:

لو مهما تصلي وتصوم	وتسجد للحي القيّوم
بتظلّك ناقص إيمان	وجارك محتاج ومحروم[2]

(1) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني.ص264.

(2) أبو فرحة، محمد: حصاد السنين، ص49.

في البيت السابق يردد الجمهور:

بتظلّك ناقص إيمان وجارك محتاج ومحروم

تنظم القرّادي من حيث القوافي بطريقتين:

- الأولى: يشترك الشطر الأول والثاني والرابع فيها القافية نفسها كما في البيت السابق.
- أما الطريقة الثانية: فيكون لشطريّ الصدر قافية واحدة وشطريّ العجز قافية أخرى.

كلْ أرض وفي إلها حدود ردّوا عَ قَولي رُدوا

وبُو مسْعودْ إن يبقى موجود كل شاعر يلزم حدّو[1]

وللقرّادي نوعان:

- القرّادي القصير (العادي) وهو كما ذُكر سابقاً فيه الشطر الأول، والثاني، والرابع على القافية نفسها، والشطر الرابع على قافية مستقلة كما أسلفنا في المثال السابق.
- أما النوع الثاني فهو القرادي الطويل: حيث يتكون من ثمانية أشطر مثل:

المطلع

حطّ حجارك على أساس ابني وعلّي العّلية

ما بتقدر تحكم عالنّاس إلا بالإنسانية

البيت:

إذا أردت التّعمير حط حجارك عَ أساس

الفني لو عاب كثير تستر على عيونه الناس

أما غلطة الفقير إلها حناحن وجراس

وين راحو أهل التدبير وصلت الميّة ميّة[2]

(1) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، ص141.

(2) يعاقبة، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني (الشويكاني)، ص226.

نلاحظ أن الشطر الأول والثالث والخامس والسابع لها القافية نفسها في حين الشطر الثاني والرابع والسادس تلتزم قافية أخرى، وتأتي قافية الشطر الأخير في البيت، كقافية الشطر الأخير من المطلع ويمكن أن نجد من القرّادي الطويل أنواع أخرى أشهرها القرّادي القلاب حيث يعتمد على قلب الأشطر كنوع من إبراز المقدرة الشعرية.

5- القصيد:

هناك علاقة وثيقة بين القصيد الفصيح والقصيد العامي، ودليل ذلك أننا لا نطلق على لون من ألوان الشعر الشعبي كلمة (قصيد)، إلا إذا كان له بحره المشتق من الفصيح، وكان لكل بيت من بيوت القصيدة صدر وعجز، ناهيك عن التشابه الكبير في الالتزام بالقوافي"[1].

ومن أنواع القصيد:

1- قصيد الوافر فهو ينظم على بحر الوافر من بحور الشعر الفصيح لذلك سمي بهذا الأسم، وهو الوزن نفسه الذي تنظم عليه العتابا. و يجوز استعمال ما يسمى (بالخرجة) في القصيد كما في المعنىّ وهي قافية الشطر قبل الأخير.

مثال:

طيـــور الزجـــل لمـــا أنطلقـــوني ومـــن صَـــمت الليـــالي أطلقـــوني
قلـــولي: طـــير بجنـــاح الأمـــاني وطـــرت قُـــدّامهن تـــا يلحقـــوني
وحـــنيني صـــار يبعـــث مـــن حنـــاني أغـــاني بهـــوى بـــلادي علّقـــوني
أغـــاني في الجليـــل أغنّـــت دوانـــي ولمـــا بقـــريتي غنيـــت صـــاروا
عَ كـــلْ قريـــة بيـــوتي يـــسبقوني[2]

---

(1) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص 27.

(2) الأسدي، سعود، أغاني من الجليل، ص57.

2- قصيد الشروقي:

يُنظم الشروقي على البحر البسيط من بحور الشعر الفصيح. أما من بحور الشعر الشعبي فإن كل نوع من الأنواع له وزنه الخاص به، فمنه ما ينظم على البحر (المتوازي)[1]، ومنه ما ينظم على بحر (الوفائي)[2].

إذا جاء الشروقي على البحر المتوازي فإنه يتكون من أربعة عشر مقطعاً لفظياً كالتالي:

في مُتْوازي الهوى نجم المتيّم هوى   ومستّي يمكن حبيبي يجي بشوق وهوى[3]

في متوازي الهوى نجم المتيّم هوى

فيْ	مُ	تَ	وا	زِلْ	هَـ	وَىْ	نَجْ	مِلْ	مُ	تَيْ	يمْ	هَـ	وى
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

مستعِلُن - فاعِلُن - مستفعِلُن - فاعَلُن

أما إذا جاء الشروقي على البحر الوفائي فيأتي ثلاثة عشر مقطعاً كالتالي:

والليل مرخي سدوله والنجم نعسان   سهران وحدي أناجي طيفك الساري

سهران وحدي أناجي طيفك الفتان   مناجاة أرواح وحُد بينها الباري

سهران محزون من كثر الجوى حيران   محروم طيب الكرى والنجم سمّاري

مجروح جرح الهوى تتابني الأحزان   أرقب رجوعك لنا في مدمع جاري[4]

والليل مرخي سدوله والنجم نعسان

وِلْ	لي	لِ	مرْ	خي	سُ	دو	لو	وِنْ	نَ	جِمْ	نَعْ	سان

---

(1) المرجع نفسه ص 31.

(2) المرجع نفسه، ص 31.

(3) الأسدي، سعود: اغاني من الجليل، ص 31.

(4) أبو فرحة، محمد: حصاد السنين، ص 11.

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

مستفعِلُن - فاعِلُن - مستفعِلُن - فاعِل

6- الحداء:

يأتي الحُداء على أنواع:-

1- الحُداء العادي: يتكون البيت الواحد من الحداء العادي من شطرين مختلفين القافية، يلتزم الشاعر بقافية العجز في كل مرة بينما تكون قافية الصدر حرة ويردد الجمهور عبارة (ياحلالي يا مالي) بعد كل بيت.

مثال:

أوّل م نبـــــــدى بالحـــــــدى منوحـــــد الحـــــي القهّـــــار [1]

ويردد الجمهور بإيقاع بطيء عبارة (ياحلالي يا مالي) مرتين أو عبارة (يا صلاةِ ع النبي). مرتين ثم يكمل:

مـــــن بعـــــد هـــــذا والـــــذي صـــلّوا علـــى طـــه المختـــار [2]

ينظم الحُداء العادي على البحر (المُتفاوت) من البحور العامية والذي يحوي ثمانية مقاطع صوتية في كل شطر، ويقابله من بحور الفصيح (مجزوء الرجز)

من بعد هذا والّذي

ذي	لَ	ول	ذا	ها	دِ	بَعْ	مَنْ
8	7	6	5	4	3	2	1

مستفعلُن - مستفعلُن

وكلمة يا حلالي يا مالي حَوَت كل ما تعنيه من المال العام وهي صرخة إنسان نهب حلاله (ماشيته) وسطا على ماله ولم يبق له شيء فخرج ينادي

---

(1) يعاقبة، نجيب: فرسان الرحل والحداء الفلسطيني، ص 16.

(2) المرجع السابق، ص 17.

ويصرخ ويولول ويضرب كفا بكف: يا حلالي يا مالي، ثم أخذ يشرّق ويغرّب ويطوف بالأحياء لعله يعثر على حلاله وبعض ماله، وفي وسط الضياع والغربة والتشرد خلال العصور صارت هذه الكلمة لازمة لقوم حزنوا طويلاً، ولمّا جاءوا ليفرحوا بعد حزنهم راحوا يضربون على نغمة أحزانهم بهذه الكلمة ومثيلاتها مما يفهمه العرب[1].

2. حداء المربع: سمي بهذا الأسم لأن البيت منه يتكون من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى منه متحدة القافية والرابع مغاير، ويردد الجمهور (يا حلالي يا مالي) كما ذكرنا .

مثال:

غنيلـــــي عـــــا المربّـــــع   خلّـــي ال مـــش سـامع يـــسمع

كلماتـــك مثــــل النعنــــع   وأحلـــى مـــن فـــلّ وريحـــان [2]

يا حلالي يا مالي

يُنظم الحداء المربع على بحر المزدوج من بحور الشعر العامي وله سبعة مقاطع صوتية وهي:

غنّيلي عالمْرَبّعْ

غَنْ	ني	لي	عا	لِمْ	رَبْ	بَعْ

يتميز الحداء المربع بسهولة الأداء والنظم وبإيقاعه الجميل الراقص.

3. الحداء المثمن: سمي الحداء المثمّن بهذا الاسم لأن البيت يحوي ثمانية أشطر، والحداء المثمن شديد الشبه بالحداء المربع.

مثال المثمن:

روّي الـــروح بـــصافي الفـــن   واقطـــف باقـــة مـــن الأزهـــار

(1) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، ص 38.

(2) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص18.

وامـــلا كاسـك مــن هالـــدن	وابعـــد عـــن خمـــر الخمـــار
وكلمـــا صـــوتي بــسمعك رن	تـــاي ودربكــــة ومزمـــار
القلـــب القاســـي رق وحـــن	وافراحـــو مـــا يخفيهـــا

يا حلالي يا ملالي [1]

ويأتي الحداء المثمن على أنواع أيضاً:

1. الحداء المثمن العادي، وما سبق هو مثال عليه.
2. الحداء المثمن المجزوم " سمي المثمن المجزوم بهذا الاسم لأن حروف قوافيه مجزومه وساكنه" [2].

مثال:

مـشيتْ بـدربْ الأرض الخـصبْ	زرَعْـت الحـبْ أعطـاني غـلالْ
بحـر اللجـبْ نْبقلـبْ قلـبْ	موجـه الـصعب كلـه هـوالْ
قلـبي حـبْ صـفاء القلـب	حـي الركـبْ يمـين شمـال
عنـدي صـحبْ بـشرقْ وغـربْ	هَبّـوا هـبْ كمـا الـنيران [3]

3. الحداء المثمن المقلوب: وهو شبيه ببيت القرّادي القلاب حيث تقلب فيه أشطر الأعجاز باستثناء شطر الخاتمة.

مثال:

إللـي بقـرى وبكتـب خـط	حـطّ المغنـى خلـف سـطور
خلـف سـطور المغنـى حَـط	خلـيّ الـشط ونـزل بحـور
نـزل بحـور وخـلّ الـشط	سـاب الـبط وصـاد صـقور

(1) الأسدي، سعود: اغاني من الجليل، ص40.

(2)حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، ص 112.

(3) المرجع السابق، ص 17.

صـــاد صـــقور وســـاب الـــبط ويبـــضبط ضـــبط الأمـــور [1]

4. الحداء المثمن المقسوم: سمي مقسوماً لأن شاعرين شعبيين يقتسمان بناءه .

مثال:

يقول الحادي الأول:

شـــــوية ع مـــــثمّن مقـــــسوم إتـــــبعني يـــــا حادينـــــا

فيكمل الحادي الثاني:

حـــــيّ العـــــازم والمعـــــزوم واحـــــد مـــــنهم مـــــا انـــــسينا [2]

وقد يبدأ الحادي الأول ببيتين من المقسوم:-

غَ المقـــسوم اتـــبعني وجيـــب وجلّـــي الحـــضار شـــويّة

ويـــا شـــاعرنا يـــا هييّـــب يـــا راعـــي الأوليـــة

فيكمل الحادي الثاني:

أهـــل النخـــوة وأهـــل الطيـــب مجمـــوعين حواليّـــة

نـــادي بعيـــد ونـــادي قريـــب إنتـــو الكـــل بعيتيّـــه [3]

2- الزحاف

تقول: زحف فلان من مكانه ،أي انتقل، أو غيّر مكانه، والزحاف في العروض تغير يطرأ على مقاطع التفعيلة في حشو البيت، والحشو يعني تفعيلات البيت باستثناء آخر تفعيلة في الشطر الأول، وآخر تفعيلة في الشطر الثاني.

---

(1) المرجع السابق، ص 17.

(2) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 21 – 22.

ويطلق العروضيون على التغيرات التي تصيب التفاعيل في حشو البيت مصطلح الزحاف، ولعل التسمية مستمدة من مشية النوق حينما تزحف، فالزُّحُوفُ من النوق هي التي تَجُرُّ رجليها إذا مشت[1]، ويمكن إبراز التوافق بين المصطلح العروضي والمعنى اللغوي من خلال دلالة القرب؛ فحينما يقع زحاف في التفعيلة فإن الأسباب (السبب مقطع من حرفين) تزحف أي تقترب من الأوتاد (الوتد ثلاثة أحرف)، نحو زحاف الخبن في تفعيلة فاعلن (فعلن)، ففي التفعيلة الأصلية يقع مقطع طويل قبل الوتد (فاعلن (–) ب –) وبوساطة الزحاف يصبح المقطع قصيرا (فعلن (ب) ب –)، والمقطع القصير أقرب من المقطع الطويل إلى الوتد، والمقصود بالقرب هنا قصر زمن النطق، وهكذا في زحف الناقة، فالتقارب بين رجلي الناقة يتحقق بالزحف ،إذ إن الزَّحْفَ هو المَشْيُ قَلِيلاً قليلاً [2]، أما التباعد بين رجليها فلا يكون بالزحف .وقيل سمي هذا التغيير زحافا، وزحفاً، لما يحدث به في الكلمة من الإسراع بالنطق بحروفها لما نقص منها، وهو مأخوذ من قولهم زحف إلى الحرب وغيرها إذا أسرع النهوض إليها.[3]

وفيما يلي جدول يبين أبرز الزحافات والعلل التي تصيب التفعيلات، ويحدد البحر العروضي وموضع الزحاف في البيت لكل تفعيلة، ويذكر المصلح العروضي للزحاف أو العلة .

التفعيلة الرئيسية	البحر	الموقع	الزحافات والعلل	نوع الزحافات والعلل
1- فعولن	الطويل	الحشو	فعولُ	القبض
	المتقارب	الحشو	فعولُ	القبض
		العروض	فعو	الحذف

1) لسان العرب: زحف

2) لسان العرب: زحف

3) الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 78

		الضرب	فع فاعلْ فعو	البتر القصر الحذف
	الوافر	العروض	تاتي تامة	ـــــ
		الضرب	تاتي تامة	ـــــ
2- مفاعيلن	الطويل	الحشو	مفاعلن (شاذة)	القبض
		العروض	مفاعلن مفاعي (في التصريع)	القبض الحذف
		الضرب	مفاعلن مفاعي	القبض الحذف
	الهزج	الحشو	مفاعيلُ	الكف
		العروض	مفاعيلُ	الكف
		الضرب	تاتي تامة	ـــــ
	المضارع	الحشو	مفاعيلُ مفاعيلن	الكف القبض
3- مفاعلتن	الوافر	الحشو	مفاعلْتن	العصب
		العروض والضرب	فعولن (مفاعل)	القطف وهو علة لازمة للعروض والضرب
4- فاعلن	البسيط / التام	الحشو	فعِلن	الخبن
		العروض	فعِلن	الخبن
		الضرب	فعِلن فاعل	الخبن القطع
	السريع	العروض	فاعلان (في التصريع) فاعل (في التصريع)	
		الضرب	فاعلان (في التصريع) فاعل (في التصريع)	
	المتدارك	الحشو	فعلن	الخبن
		العروض	فعلن فاعل	الخبن
		الضرب	فعلن فاعل	الخبن

	المديد	الحشو	فعلن	الخبن
5- فاعلاتن	الرمل	الحشو	فعلاتن	الخبن
		العروض	فاعلا	الحذف
			فعلا	خبن وحذف
		الضرب	فاعلا	الحذف
			فاعلان	القصر
		الحشو	فعلاتن	الخبن
		العروض	تامة	ـــــ
		الضرب	فاعلاتان	التسبيغ
	الرمل المجزوء		فاعلا	الحذف
	المديد	الحشو	فعلاتن	الخبن
		العروض	فاعلا	الحذف
			فعلا	خبن وحذف
		الضرب	فاعلات	القصر
			فاعلا	الحذف
			فاعلْ	البتر
	المضارع	العروض	فاع لاتن	ا- - - - - - -
		الضرب	فاع لاتن	- - - - - - -
	الخفيف	الحشو	فعلاتن	الخبن
		العروض	فعلاتن	الخبن
			فاعلا	الحذف
		الضرب	فعلاتن	الخبن
			فاعلا	الحذف
			فعلا	خبن
			فالاتن	تشعيث
6- متفاعلن	الكامل	الحشو	متْفاعلن	الإضمار
		العروض	مُتَفا	الحذذ
			مُتْفا	الإضمار والحذذ
		الضرب	متفاعل	القطع
			مُتَفا	الحذذ
			مُتْفا	الإضمار والحذذ
	مجزوء الكامل	الحشو	متْفاعلن	الإضمار
		العروض	تامة	ـــــ

التفعيلة	البحر	الموضع	الصورة	الزحاف / العلة
		الضرب	متفاعلان متفاعلاتن متفاعل	التذييل الترفيل القطع
7- مستفعلن	البسيط التام	الحشو	متفعلن مستعلن	الخبن الطي
	مجزوء البسيط	الحشو	متفعلن مستعلن	الخبن الطي
		العروض	تامة	——
		الضرب	مستفعلْ مستفعلان	الخبن التذييل
	مخلع بسيط	الحشو	متفعلن مستعلن	الخبن الطي
		العروض	فعولن(متفعل)	خبن وقطع
		الضرب	فعولن(متفعل)	خبن وقطع
	الخفيف التام مجزوء الخفيف	الحشو	متفعلن	الخبن
		العروض	متفعلن	الخبن
		الضرب	متفعلْ متفعلن	القصر الخبن
	السريع	الحشو	متفعلن مستعلن	الخبن الطي
	الرجز التام	الحشو	متفعلن مستعلن متعلن(قليل)	الخبن الطي الخبل
		العروض	متفعلن مستعلن متعلن(قليل) متفعل (في التصريع)	الخبن الطي
		الضرب	متفعلن مستعلن متعلن متفعلْ مستفعل	

	مجزوء الرجز	الحشو العروض الضرب	مايجري على الرجز التام يجري على المجزوء	
	مشطور الرجز	الحشو العروض (الضرب هو العروض)	ما يجري على الرجز التام يجري على المشطور	
	منهوك الرجز	الحشو العروض (الضرب هو العروض)	ما يجري على الرجز التام يجري على المنهوك	
	الرجز المزدوج	الحشو العروض الضرب	ما يجري على الرجز التام يجري على المزدوج، لكن يجوز في ضربه أن يأتي جميع أنواع التشكيلات الفرعية	
	المنسرح	الحشو	متفعلن مستعلن	الخبن الطي
		العروض	مستعلن	الطي
		الضرب	مستعلن مستفعل	الطي
8- مفعولات	المنسرح	الحشو	مفعلاتُ	

فالزحاف والعلل كلاهما ((عملية تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة، ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة في نفس الوقت.)) [1] وأحسن الشعر ما تعادل فيه الزحاف ولم يكثر، فيكون الطبع عنه نابيا.[2]

ولا يدخل الزحاف في شيء من الأوتاد، وإنما يدخل في الأسباب خاصة؛ وإنما يدخل في ثاني الجزء (التفعيلة)، ورابعه، وخامسه، وسابعه؛ فإن أردت أن تعرف موضع الزحاف من الجزء، فانظر إلى الجزء، فإن رأيت الوتد في أول الجزء،

1) جابر عصفور: مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي – دار الثقافة، القاهرة، 1978. ص398.

2) العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. حققه وقدم له: زهير غازي زاهر، وهلال ناجي، ط1، دار الجليل – بيروت، 1996، ص198.

فإنما يزحف خامسه وسابعه؛ وإن كان الوتد في آخر الجزء، فإنما يزحف ثانيه ورابعه؛ وإن كان الوتد في وسط الجزء، فإنما يزحف ثانيه وسابعه.[1]

والزحاف تارةً يكون حسناً وتارة يكون صالحاً، وتارةً يكون قبيحاً. فالحسن ما كثر استعماله وتساوى عند ذوي الطبع السليم نقصان النظم به وكماله، كقبض (فعولن) في الطويل. والقبيح ما قل استعماله، وشق على الطباع السليمة احتماله، كالكف في الطويل. والصالح ما توسط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين، كالقبض في سباعي الطويل، إلى أنه إذا أكثر منه التحق بقسم القبيح، فينبغي للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه وعذب سوقه، ولا يسامح نفسه فيعتمد الزحاف المستكره إتكالاً على جوازه، فيأتي نظمه ناقص الطلاوة قليل الحلاوة، وإن كان معناه في الغاية التي تستجاب. اللهم إلا أن يستعمل من ذلك ما قل وخف عند الحاجة والاضطرار.[2]

ويرى ابن رشيق أن من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، مثال ذلك مفاعيلن في تفعيلة عروض الطويل التام تصير مفاعلن في جميع أبياته. ويرى الأصمعي أن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلا فقيه.[3] ومنهم مَنْ توسع في استحسان الزحاف، ولم يشر إلى مواضع استحسانه، وهو ما يفهم من قول التبريزي: "والزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل".[4]

والزحاف منوط بمهارة الشاعر من حيث مواضع استخدامه، وحسن توزيعه، فإذا أحسن الشاعر استخدامه تحقق تنوع الإيقاع، وإذا أفرط فيه خرج عن الغرض الذي وضع له، فالزحاف وإن كان اختياراً وتصرفاً متاحاً للشاعر إلا أنه يقتضي

1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. ج 6، ص 272

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 86

3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 138، 139

4) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي.ص 19

دراية وذوقاً من الشاعر حتى لا يُحدث خللا منفراً في إيقاع التفاعيل، وبناءً عليه فإن ((الرخص العروضية سلاح ذو حدّين، فهي تسمح للشاعر بالتوفيق بين الوزن والأسلوب الكلامي الذي يجده صالحاً لتعبير عن فكرته، ولكنه إذا أسرف فيها أفضت إلى انطفاء الإيقاع وغموض معالمه)).[1]

وأظهر النقاد المحدثون تقبلهم للزحاف والعلل، معوّلين على التنوع الإيقاعي الناجم عنهما، على اعتبار أنهما يكسران رتابة الإيقاع الناجم عن التفاعيل التامة.[2] ومادام الزحاف اختياراً يلجأ إليه الشاعر ليوفق بين اللغة والإيقاع فلا بد أن يتصف هذا الاختيار بملامح فردية أسلوبية تميّز الشاعر عن غيره في كيفية استخدام الزحاف، وتوزيعه على المساحة الأفقية للبيت وعلى المساحة الرأسية للقصيدة.[3]

وينجم عن الزحاف والعلل اختلاف في عدد الحركات والسواكن في التفعيلة، إذ يرتبط إيقاع الوزن بالمستوى العددي للحركات والسواكن، فكلما زادت الحركات ارتفعت درجة الإيقاع، وكلما كثرت السواكن انخفضت درجة الإيقاع، "وبالتالي يكون تقطع الوزن أو حيويته قرين زيادة السواكن فكلما زادت السواكن زاد التقطع، والعكس صحيح."[4] وقد نص الموسيقيون القدماء على العلاقة بين الحركات والسواكن، فالفارابي يقول: "فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعه، فلذلك يستحسن الزحاف في بعض أجزاء

---

1) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1984، ص395.

2) انظر: البكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1983، ص172/ وعصفور، جابر: مفهوم الشعر ـــ دراسة في التراث النقدي ـــ ص397ـــ 398.\ وضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، دون تاريخ، ص74.

3) انظر: عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي (شعر الأخطل نموذجا). دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2011

4) عصفور، جابر: مفهوم الشعر. ص393

الأقاويل الموزونة"[1] وقد حدد حازم القرطاجني النسبة بين الحركات والسواكن التي توفر حيوية في الإيقاع وهي "أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه"[2].

والزحاف والعلل تصيب تفاعيل الوزن ولا تؤثر على التدرج الزمني الإيقاعي، لأن الفرق بين التفاعيل التي أصابها الزحاف، والتفاعيل الصحيحة لا تدركه الأذن، لأنه من الثابت أن الفرق الذي لا يزيد عن 100/16 من الثانية لا تكاد تدركه الأذن، وإننا نقوم بعمليات تعويض آلياً تتمثل بتطويل حرف صائت ومد النطق في حرف صامت.[3]

وتنقسم الزحافات والعلل إلى قسمين:

أولا: الزحافات والعلل المفردة، وهي تغير واحد يطرأ على التفعيلة، ومن أشهرها:

1- الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن، نحو: (فاعلن – ب -) تصبح (فعلن ب ب -).

2- الطي: حذف الحرف الرابع الساكن، نحو: (مستفعلن - - ب -) تصبح (مستعلن – ب ب -).

3- الإضمار: وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك في (متفاعلن ب ب – ب -) التي تتحول إلى (متْفاعلن- - ب -).

---

1) الفارابي، أبو نصر محمد: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، 1967، ص1089-1090

2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966،، ص267.

3) للاطلاع على الزمن الإيقاعي والزحاف (نظرية التعويض) انظر: المراجع الآتية: مندور، محمد: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، ب ت. ص231. \ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978. ص159-160. - عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص400-401

4- العصب: تسكين الحرف الخامس المتحرك (مفاعلتن ب – ب ب –) التي تتحول إلى (مفاعلْتن ب – – –).

5- العقل: حذف الحرف الخامس .

ثانيا: الزحافات والعلل المركبة، وهي تغيران يصيبان التفعيلة، ومن أشهرها:

1- المخبول: هو ما ذهب ثانيه ورابعه الساكنان.

2- المخزول: هو ما سكن ثانيه وذهب رابعه الساكن.

3- المنقوص: هو ما سكن خامسه وذهب سابعه الساكن.

4- المشكول: هو ما ذهب ثانيه وسابعه الساكنان.[1]

وينبغي أن يجتنب الزحاف المزدوج كله. وحذف السواكن التي يؤدي حذفها إلى توالي ثلاثة متحركات عقيب توالي أربعة سواكن كالنون من مستفعلن في الخفيف.[2] فالزحافات المزدوجة من أشد الزحافات إثارة للإحساس بالنشوز.[3]

---

1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ، ج6، ص 272

2) انظر: القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 264

3) يونس ،علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي.الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 169

السين

1- السَّالِم

كل تفعيلة يجوز فيها الزِّحافُ فَتسْلَمُ منه كسلامة التفعيلة من القَبْض (حذف الحرف الخامس، نحو: النون من تفعيلة فعولن) والكَفّ (حذف الياء من مفاعيلن) وما أَشبهه.[1] نحو قول الشاعر:

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى	وكما علمت شمائلي وتكرمي
ب ب – ب – /ب ب – ب – / ب ب – ب –	ب ب – ب – / ب ب – ب – /ب ب – ب –
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

سلمت التفاعيل من الزحاف والعلة. وبعضهم يرى أن السالم اسم للحشو الذي عَرِيَ من دخول الزحاف الجائز فيه.[2]

2- السبب

السبب في اللغة هو الحبل، والجمع أسباب، والحبل يُشد به شيء إلى شيء، كما تُشدّ الخيمة إلى الأوتاد التي تُدق في الأرض. وتتألف التفعيلة من أسباب وأوتاد، والأسباب في التفعيلة نوعان: سبب خفيف، وسبب ثقيل، فالخفيف حرفان متحرك وساكن، والثقيل حرفان متحركان، والأسباب في التفعيلة تناظر الأسباب

---

1) لسان العرب: سلم. وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص628

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 131

أو الحبال التي تشد الخيمة لتحميها من السقوط، والأوتاد في التفعيلة تناظر الأوتاد التي تُدق في الأرض لتربط بها أسباب أو حبال الخيمة. ومن المفيد أن نبين علاقة الشدّ والربط بين أسباب التفعيلة وأوتادها. فلو تأملنا المقاطع التي تتألف منها تفعيلة (فاعلاتن):

فا	علا	تن	فا	علا	تن	فا	علا	تن
سبب	وتد	سبب	سبب	وتد	سبب	سبب	وتد	سبب

لرأينا أن الأسباب تربط أوتاد التفعيلة وتشدها، كما تشد الحبالُ الخيمة بالوتد .

وأزعم أن اختلاف الأسباب العروضية من حيث الخفة والثقل يناظر اختلاف الأسباب أو الحبال التي تشد الخيمة من حيث قوة الفتل والتراخي . وتختلف تسمية الأسباب عند أبي العلاء المعري والسبب في حكم العروض جنسان: سبب مضطرب، وسبب منتشر. فالمضطرب: حرف متحرك بعده ساكن، ويسمى الخفيف. والمنتشر: حرفان متحركان مثل مع لك ويسمى الثقيل.[1]

ويربط حازم القرطاجني بين مكونات بيت الشعر ومكونات بيت الشَعر بقوله: ((ولمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشَعَر. وجعلوا اطّراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتدّ في استواء. وجعلوا ملتقى كل قطرين وذلك حيث يُفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ركناً؛ لأن الساكن لمّا كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين

1) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ص 40

هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته، ولأن الساكن له حِدّةٌ في السمع كما للركن في رأي العين. وجعلوا الوضع الذي يُبْنَى عليه منتهى شطر البيت وينقسم عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء، والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يُقال: إنها جُعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يُقال: إنهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعاً متناسباً متقابلاً منزلة القائمين في وسط الخباء اللذين يكون بناؤه عليها))[1]

3- السلسلة

يرى إبراهيم أنيس أن وزن السلسلة من البحور المهملة ،ووزنه: فعلن فعلاتن مفتعلن فعلاتان.[2] ومن أمثلته:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال	إلا ورماني من الغرام بأوجال
يا قامة غصن نشا بروضة إحسان	أيان هفت نسمة الدلال به مال

4- السناد

المُسنَد والسَّنِيد الدَّعِيُّ، ويقال للدعيِّ سَنِيدٌ، ويقال خرج القوم مُتساندين، أي على رايات شَتى، إذا خرج كل بني أب على راية، ولم يجتمعوا على راية واحدة ،ولم يكونوا تحت راية أمير واحد .[3] والسناد في

1) القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.ص 251

2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر ص 240، 241

3) لسان العرب: سند

العروض كلُّ فساد قبلَ حرف الرّويّ،[1] أو هو اختلاف ما يراعي من حروف أو حركات القافية. فالقاسم المشترك بين المعنى اللغوي والعروضي هو الاختلاف، فالشخص الدعي يختلف نسبه الحقيقي عن النسب الذي يدعيه، وخروج القوم متساندين أي مختلفين غير مجتمعين على راية واحدة، وكذلك اختلاف حروف القافية أو اختلاف حركاتها؛ فإذا جاءت كلمة القافية مؤسسة وكلمة قافية أخرى في القصيدة نفسها غير مؤسسة، فالقافية فيها سناد التأسيس، وهو اختلاف ألف التأسيس، وكذلك الحال في الردف؛ إذ قد تأتي قافية مردوفة وقافية غير مردوفة، وفي حركات الحذو والإشباع والتوجيه. وبناء على ما تقدم فإن السناد ينقسم إلى سناد حروف، وسناد حركات، وذلك على النحو الآتي:

أولا: سناد حروف القافية

1- سناد التأسيس، وهو تأسيس قافية، وترك أخرى، كقول الشاعر القروي:

نسيان أمي يا لبنان أهون من	نسيان حبك عندي أو تناسيه
لو كنت عنك إلى الفردوس منتقلا	لخلتني منه في برية التيه

فكلمة القافية الأولى جاءت مؤسسة، والثانية غير مؤسسة.

2- سناد الردف، وهو ردف قافية وترك أخرى كقوله:

إذا كُنْتَ فِي حَاجَةٍ مُرْسِلاً	فَأَرْسِلْ لَبِيباً وَلاَ تُوصِهِ
وَإِنْ بَابُ أَمْرٍ عَلَيْكَ الْتَوَى	فَشَاوِرْ حَكِيماً وَلاَ تَعْصِهِ

فقد جاءت كلمة القافية الأولى (توصه) مردوفة بالواو، ولم تأت الكلمة الثانية (تعصه) مردوفة.

---

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 53، 54

ثانيا: سناد حركات القافية

1 - سناد الإشباع، وهو اختلاف حركة حرف الدخيل ،كقول ورقاء بن زهير:

دَعَاني زُهَيْرٌ تُحْتَ كَلْكَلِ خَالِدٍ   فَأقْبَلْتُ أسعَى كَالعَجُولِ أبَادِرُ
فَشُلَّتْ يَميني يَومَ أضْرِبُ خَالِداً   وَيَمْنَعُهُ مِنِّي الحَدِيدُ المُظَاهَرُ

فقد جاءت حركة الدخيل (الدال) كسرة في البيت الأول، وجاءت حركة الدخيل (الهاء) فتحة في البيت الثاني.

2 - سناد الحذو، وهو اختلاف حركة ما قبل الردف، كقول الشاعر:

عَبْدُ شَمْسٍ أبِي فإن كُنْتِ غَضْبَى   فَامْلَئِي وَجْهَكِ المَلِيحَ خُمُوشَا
نَحنُ كُنَّا سُكَّانَهَا مِنْ قُرَيْش   وَبِنَا سُمِّيَتْ قُرَيْشٌ قُرَيْشَا

فقد جاءت حركة الميم ضمة في (خموشا)، وجاءت حركة الراء فتحة في (قريشا).

3 - سناد التوجيه، وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد، كقول عمر بن أبي ربيعة:

أكما ينعتنني تبصرنني   عمركن الله أم لا يقتصدْ
فتضاحكن وقد قلن لها   حسن في كل عين من تودّْ

تبين فيما تقدم أن السناد يصيب حروف القافية وحركاتها، وأنه محدد بمسميات ومصطلحات بعينها، وهو ما يُجمع عليه العروضيون في الدرس العروضي الحديث. ولكن الأخفش يروي أنه سمع من العرب أن السناد كل فساد في آخر الشعر ولا يحدّون في ذلك شيئاً، وهو عندهم عيب ويعلل ابن جني دلالة تعميم السناد دون تخصيصها بقوله: وجه ما قاله (أبو

الحسن) لأن البيت المخالف لبقية الأبيات كالمستند إليها لم يمتنع أن يشيع ذلك في كل فساد في آخر البيت فيسمى به .[1]

1) لسان العرب: سند

الشين

1- الشتر

الأصل في الشَّتر هو انقلابٌ في جفن العين من أعلى وأسفل وتَشنُّجُه، وقيل هو أن ينشَقَّ الجفن حتى ينفصل الحَتَارُ (الأجفان)، وقيل هو استرخاء الجفن الأسفل.[1] وفي العروض الشتر خرم وقبض في تفعيلة (مفاعيلن ب - - - \ فاعلن – ب -) في بحر الهزج وبحر المضارع، كقول الشاعر من المضارع:

سوف أُهدي لسلمى ثناء على ثناء

- ب - \- ب - - ب - - ب\-ب - -

فاعلن فاع لاتن مفاعيلُ فاع لاتن

وكأن البيت قد وقع فيه من ذهاب الميم والياء من تفعيلة (مفاعيلن) ما صار به كالأشْتَرِ. والقبض كذلك انشقاق الشفة السفلى، يقال: شَفَةٌ شَتْراء، فالتفعيلة التي أصابها الخرم والشتر تناظر الوجه الذي أصابه انقلاب وتشنج في جفن العين، أو انشقاق في الشفة السفلى.

2- الشطر

يتألف بيت الشِّعر (الخيمة) من قسمين (شطرين)، قسم أو شطر للنساء وهو الذي يُسمى في العرف البدوي (المَحْرم)، وقسم أو شطر للرجال وهو (المضافة)،

---

1) لسان العرب: شتر

فالشطرُ نصفُ الشيء وجزؤه، كذلك يتألف بيت الشِّعر من شطرين، يسمى الشطر الأول صدرا، وصدر كل شي أوله أو بدايته، و((الصَّدْر أعلى مقدَّم كل شيء وأوَّله حتى إنهم ليقولون صَدْر النهار والليل وصَدْر الشتاء والصيف)) [1]، ويسمى الشطر الثاني عجزا، وعجز الشيء آخره.

3- شعر التفعيلة (الشعر الحر)

شعر لا يلتزم الوزن العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وإنما يلزم تفعيلة واحدة من التفعيلات الثمانية التي يتشكل منها إيقاع الشعر العربي، ويجوز أن يختلف نوع التفعيلة من مقطع إلى مقطع في القصيدة الواحدة. إذ ((إن تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ أن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر)).[2]

ويجوز أن يختلف عدد التفعيلات من سطر إلى سطر آخر في القصيدة الواحدة. فشعر التفعيلة لا يلتزم نظام الشطرين كما هي حال القصيدة العمودية، وإنما تأتي سطور القصيدة متفاوتة طولا وقصرا، كما أنه لا يلتزم وحدة القافية كما هي الحال في القصيدة العمودية.

وتسمية شعر التفعيلة أدق من تسميته بالشعر الحر؛ لأن كلمة حر جاءت من الترجمة الانجليزية (free verse)، والشعر الإنجليزي أو الفرنسي يخلو من الوزن والقافية، والشعر الحر عند الانجليز والفرنسيين يعتمد على الصورة الشعرية، والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت

---

1) لسان العرب: صدر

2) علي، يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة، 59

عفوا، ويهتم بالألفاظ التي تتضمن حروف المد واللين.[1] أما الشعر العربي الذي يرد على نمط التفعيلة فيحكمه وزن التفعيلة، فهو ليس حرا من الوزن، لذا فإن مصطلح شعر التفعيلة أدق من تسميته بالشعر الحر.

وينبه صلاح عبد الصبور إلى فرق جوهري بين الشعر العربي والشعر الأوروبي، فالإيقاع العربي ينجم عن تتابع الحركات والسواكن وفق نسق محدد، والإيقاع الأرووبي يعتمد على النبر. ويضيف موازنا ومبينا الفرق بقوله: ((كيف نستطيع أن ننسى مهما يقال عن دور النبر في الموسيقى الشعرية أن العروض العربي يختلف عن العروض الأوروبي. فالأول كمي والآخر كيفي وأن لكل أمة ميراثها. العروض ينساب في أذنها جيلا بعد جيل، وأن التجديد فيه ينبغي أن يكون من خلال إثراء إمكاناته أو تحوير أشكالها. وكيف نستطيع إغفال أن موسيقى اللغة العربية قائمة على توالي الحركات والسكون بشكل متوارث متواتر يصنع التفعيلة التي هي جوهر الموسيقى الشعرية العربية)).[2]

نشأة شعر التفعيلة

قررت نازك الملائكة في طبعة كتابها الذي صدر عام 1962 أن الشعر الحر بدأ من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي. تقول نازلك الملائكة: لم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947سنة نظمي لقصيدة "الكوليرا". ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين، لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وقد وردت أسماء غير قليلة في هذا المجال منها علي أحمد باكثير

---

1) انظر: جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 7-15 \ وانظر: النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1964، ص 27، 28 و 163

2) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.1992 ج 8 ص 532

ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وسواهم. ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي وهذا مقطع منها:

أي نسمه

حلوة الخفق عليله

تمسح الأوراق في لين ورحمه

تهرق الرعشة في طيات نغمه

وأنا في الغاب أبكي

أملًا ضاع وحلمًا ومواعيد ظليله

والمنى قد هربت من صفرة الغصن النحيله

فامحي النور وهام الظل يحكي

بعض وسواسي وأوهامي البخيله

كما أن الباحث الدكتور أحمد مطلوب أورد في كتابه "النقد الأدبي الحديث في العراق" قصيدة من الشعر الحر عنوانها (بعد موتي) نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة 1921 تحت عنوان النظم الطليق؛ وفي تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه وإنما وقع "ب. ن" وهذا نص اقتبسه الباحث من تلك القصيدة:

اتركوه، لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو إكسير شقائي

وله قلب يجافي الصب غنجًا لا لكي

يملأ الإحساس آلامًا وكي

فاتركوه، إن عيشي لشبابي معطب

وحياتي

بعد موتي

والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر، والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت في العراق سنة 1921؟ أو أنها بدأت في مصر سنة 1932؟ والواقع أننا لا نستطيع، فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة وسأدرجها فيما يلي:

1- أن يكون ناظم القصيدة واعيًا أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبًا وزنيًا جديدًا سيكون مثيرًا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.
2- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك "أو قصائده" مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحًا الأساس العروضي لما يدعو إليه.
3- أن تستثير دعوته صدى بعيدًا لدى النقاد والقراء فيضجون فورًا - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار- ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيه الدعوة.
4- أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدءون فورًا باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام 1947 لوجدناها لا تحقق أيًا من هذه الشروط، فإنها مرت ورودًا صامتة على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد. فضلًا عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادي الشعراء إلى استعماله. يضاف إلى ذلك أن ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أي وجه من الوجوه. ولذلك لم يستمروا في استعماله وإنما تركوه وشيكًا بعد قصيدة واحدة أو اثنتين وعادوا إلى أسلوب الشطرين كأن لم يكن شيء .

وعلى هذا فإن القصائد الحرة التي نظمت قبل عام 1947 قد كانت كلها "إرهاصات" تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعترف به أجمل اعتراف، فإنهم كانوا مرهفين فاهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر عرضًا، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلعوا به ولا هم صمدوا واستمروا ينظمونه. ولعل العصر نفسه لم يكن مهيأ لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطفأت الشعلة فلم تلتهب حتى صدر "شظايا ورماد" عام 1949 وفيه دعوتي الواضحة إلى الشعر الحر.[1]

<u>علاقة الشعر الحر بالبند</u>

ينبغي أن نحدد مفهوم شعر البند قبل الحديث عن علاقته بشعر التفعيلة، فالبند يعد نمطا متطوراً مُتفرعا عن العروض التقليدي دونَ الخروج عنه، ولكننا مع ذلك لا نستطيع اعتباره شعراً حُرّا أو نثراً إيقاعيا، إنما هو فنٌّ شعري قائمٌ بذاتِهِ وأقرب إلى الشعر من الشعر الحر، أو النثر الإيقاعي.[2]

وترى نازك الملائكة أن أعظم إرهاص للشعر الحر هو ما يعرف بالبند، بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية:

1- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر.

2- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.

3- لأن القافية فيه غير موحدة وإنما ينتقل الشاعر من قافية إلى قافية ذي نظام أو نموذج محدد.

وعندما نعلم أن أقدم البنود التي عثر عليها الباحث عبد الكريم الدجيلي ينتمي إلى القرن الحادي عشر، نعلم أنَّ حقيقة بدايات الشعر الحر يمكن أن ترجع إلى هذا القرن.[3] وتقول نازك الملائكة: إن شعر البند أسلوب مجهول لدى الجمهور

---

1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5. ص 15 وما بعدها

2) بديع، إميل: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط 1، 1991، ص 168

3) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 12

العربي، ولم ينظمه إلا شعراء العراق، وأنا شخصيًا لم أسمع به من قبل سنة 1953، فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم. ثم إن كبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه، وإنما اقتصر على استعماله شعراءُ العراق المتأخرون، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامي للمراسلات الإخوانية الظريفة.[1]

وتحرص نازك على تعليل فصل البند عن الشعر الحر بقولها: ونحن نعزله فرعًا قائمًا بذاته، مع أنه في عدم استواء أشطره، ينبغي أن يصنف مع الشعر الحر. وإنما نعزله لأنه، في الواقع، شعر يجمع وزنين اثنين من دائرة واحدة هما الهزج والرمل وليس صحيحًا ما يذهب إليه الدارسون من أنه يقتصر على وزن واحد هو "الهزج".[2]

القافية في شعر التفعيلة

على الرغم من جواز تعدد القافية في القصيدة الواحدة إلا أن نازك الملائكة تشكك بقدرات الشعراء الذين يدعون إلى ترك القافية، وترى أن دعوتهم ليست حرية اختيار مما يجيزه نظام شعر التفعيلة، بل هي دليل عجز ،وهم غالبًا الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية؛ ولذلك تخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهربًا إلى السهولة وتخلصًا من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر. وأنا أومن بأن الحرية ينبغي ألا تمنح إلا لإنسان قادر على أن يلتزم القيود وإلا أصبحت قيدًا.

وتقر نازك أن المستوى الإيقاعي للقصيدة العمودية أكثر ثراء من المستوى الإيقاعي لقصيدة التفعيلة، وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع. إذ إن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعًا شديد الوضوح بحيث يخفف

1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 38، 39

2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص78

ذلك من الحاجة إلى القافية المبلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول، وإنما تتغير أطوال أشطره تغيرًا متصلًا، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحًا ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة له.

ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مرسلة والأخرى ذات قافية، ولنلاحظ الفرق في الموسيقى والشعرية. والقصيدة لصلاح عبد الصبور من "الكامل":

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعذبين كآلهة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام مضى المساء لجاجة، طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

هذه القصيدة مرسلة من دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو النبرة. فأين هي من قصيدة نزار قباني من "الكامل":

ولمحت طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين

ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين

وتقهقهين

"لا شيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين"

وتؤكد نازك الملائكة أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر، لأنها تحدث رنينًا وتثير في النفس أنغامًا وأصداء. وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين

الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر. وذلك يضيف إلى نثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. ولم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا على الوزن، وأن يتنقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية، وأن يأتوا بالعامي والمبتذل، كأن لم يكفهم ذلك كله، فأهملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية. [1]

وإذا ما استخدمت القافية استخداماً خلاقاً فإنها لا تُصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب، بل مظهراً من مظاهر حداثتها أيضاً، وهي بوضعها المجردّ ليست شرطاً لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء الفني الجديد، كما أن إهمالها ليسَ مدعاةً للحداثة، لأن هذا يتوقف على عناصر بنائية كثيرة أخرى، وما القافية في حالة غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذه العناصر. [2]

ويربط السياب بين الثورة على نظام القافية والثورة على نسق البيت في الشعر العمودي إذ إن ((الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية أن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟)) ويحمل السياب بشدة على القوالب اللغوية الجاهزة للقافية التي لا تنسجم مع الرؤية الشعرية الحديثة، تلك القوالب التي لا تواكب الدفقات الوجدانية في التجربة الشعرية، وذلك ((أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة، إن عليه أن ينحت لا أن يرصف الآجر القديم. لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، الشفير الهاري، النسيم الساري، الصيب المدرار، هذه الصفات

1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 188

2) كوني، محمد: اللغة الشعريّة. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997، ص 85.

والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد))[1] .

ومن النقاد من ذهب إلى أن القصيدة الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً في حد ذاته، إنما تنمو فيها نمواً طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، مما وفر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار- حسب ضرورات التجربة- بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي كهذا للعمل الشعري.[2]

وذهب بعضهم إلى أن التخلي عن القافية لا يفضي إلى توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكس: إنه يعني إيجاد شروط أصعب: إيجاد اللغة الشعريّة المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقى الداخلية للقصيدة، وهذه اللغة الجديدة للشعر تقضي على التلهّي بالاحتفال الموسيقي الخارجي لتنكبَّ على البناء المحكم للقصيدة بعد أن تتعطّل ازدواجية الشكل والمضمون، ليتحدَ الاثنان في وحدةٍ عضوية متكاملة.[3]

وبعض النقاد ربط بين القافية وبنية القصيدة؛ فإذا كان المعمار الفني والنسق الدلالي والفضاء الوجداني يقتضي الالتزام بالقافية فعلى الشاعر ألا يخرج عن هذه المقتضيات، وإذا كان الأمر خلاف ذلك فللشاعر أن يتخلى عنها. وذلك أن القافية ((جزء من الوزن ومن الإيقاع عامة فحكمها حكم الوزن والإيقاع، أي أنها ضرورية للشعر ضرورة الوزن له.وأنا لا أقصد هنا نظاماً خاصاً من أنظمة القافية أراه وحده الصحيح، وإنما أتحدث عن القافية إطلاقاً. وأعتقد أن الشعراء أحرار في استعمالها موحدة أو متعددة على نظام مطرد أو على غير نظام. بل أعتقد أيضاً أن للشعراء الحق في إهمال القافية أحياناً إذا كان بناء القصيدة يستوجب ذلك) .[4]

---

1) الغرفي، حسن: كتاب السياب النثري: منشورات مجلة الجواهر، فاس، 1986، ص 85

2) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 95

3) الريحاني، أمين ألبرت: مدار الكلمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص 183

4) حجازي، أحمد عبد المعطي: الشعر رفيقي. دار المريخ، الرياض، 1988، ص 53

وينبه أدونيس إلى أن الالتزام بالقافية قد يفضي إلى القافية المستدعاة التي تعد حمولة لفظية زائدة على السياق الدلالي، ويزعم أن الشعر((يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم. فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربَّما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصميمة. وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو)) [1].

وقد رصد بعض النقاد أشكالا للقافية في قصيدة التفعيلة، فذكروا منها القافية البسيطة (الموحدة) ،وهي امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها. وتقفية الجملة الشعرية وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى. لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة. ففي قصيدة "حلم" للشاعر بلند الحيدري مثلاً يقوم نظام التقفية على أساس تكرار قافية موحدة في نهاية كل جملة شعرية[2].

أنت يا من تحملين الآن

ماذا تحملين......؟

بالدروب الزرق

بالغابة

بالموت مع الكون الذي لا تفهمين

---

1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. دار العودة، بيروت *1979* ص 115

2) الحيدري، بلند: أغاني المدينة الميتة، دار العودة، ط2، 1974، بيروت: 80-81

والتقفية المختلطة التي لا تعتمد النظام السطري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عضوياً لا يخضع لنظام .[1]

تفعيلات شعر التفعيلة:

يقوم الوزن في الشعر الحر على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءًا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطرًا تجري على هذا النسق مثلًا:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حرًا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريًا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.[2]

شعر التفعيلة (الشعر الحر) بين مؤيد ومعارض

تسجل نازك الملائكة دفاعا صريحا عن شعر التفعيلة التي تسميه شعرا حرا، وتعيب موقف الرافضين له، وقد اتسم موقفها بلغة فنية لافتة تجلت بقولها: ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة؛ بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود؛ مع أنها لا تزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادي ثم ترقد هناك دون أن تؤثر في مجرى

---

1) عبده محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية. ص 103، 111، 116، 122، 133، 143

2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 79

نهر الشعر الحر الجارف الذي ينطلق يروي السهول الفسيحة وينتج أزهارًا وفاكهة ونخيلًا وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولًا مضمونه أن الشعر الحر ولد غير شرعي؛ فلا علاقة له بالشعر العربي. وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية أن ذلك الرأي باطل، فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه؛ بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة.[1]

ويرى طه حسين أن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكرة، وغير جديدة؛ فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ومن غير العرب؛ وإنما الجدير بالبحث في الشعر الجديد هو البحث عن توافر الأسس التي يجب أن تُراعى في الفن الشعري، والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعرًا إلا إذا قام على تلك الأسس، وتوافرت فيه تلك الخصائص؛ فقد نشر في مجلة الأديب البيروتية عدد شهر مايو 1960 مقالًا عن الشعر الجديد أكد فيه ذلك، وجاء في خاتمة هذا المقال: فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ولينشئوا لنا شعرًا حرًا أو مقيدًا، جديدًا أو حديثًا، ولكن ليكن هذا الشعر شائقًا رائعًا.

ونُشر للدكتور طه من قبل رأي في مجلة الآداب البيروتية عدد فبراير عام 1975 حول الشعر الحرّ، قال فيه: إني لا أرى بهذا التجديد في أوزان الشعر وقوافيه بأسًا، ولا على الشباب المجدّدين أن ينحرفوا عن عمود الشعر فليس عمود الشعر وحيًا قد نزل من السماء، وقديمًا خالف أبو تمام عمود الشعر، وضاق به المحافظون أشدّ الضيق، وهو زعيم الشعر العربي كله غير منازع، ولست أرفض الشعر؛ لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم، أو خالف الأوزان التي التي أحصاها الخليل؛ وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين: أولهما: الصدق والقوة وجمال الصور وطرافتها.

وثانيهما: أن يكون عربيًا لا يدركه فساد اللغة والإسفاف في اللفظ، وقديمًا قال أرسطو: "يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية، فلنقل: يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية".[2]

---

1) المرجع نفسه. ص 7

2) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 122

ويرى السياب أن الثورة على الشعر العمودي التي أفضت إلى شعر التفعيلة قد مرت بمرحلة الموشحات الأندلسية التي تعد تمهيدا لظهور شعر التفعيلة، وهو ما يتجلى بقوله: ((إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر))[1]

ويذهب يوسف الخال إلى نفي صفة التقليد عن مفهوم الالتزام بالوزن، ويدعو إلى ضرورة الابتكار في الإيقاع، ويفسر علاقة الالتزام بالوزن والتقليد والابتكار بقوله: ((إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لا تعني أن يكون تقليداً أو مفروضاً على الشاعر. فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به. وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم الذي يصر على نوع معين من الوزن لا يكون الشعر إلا بهوللشاعر الحديث أن يستخدم الوزن التقليدي ولكن كإيقاع بين غيره من الإيقاعات الشعرية، وله أن يتلاعب في الوزن الموسيقي التقليدي كما يشاء لخدمة القصيدة))[2] .

ويميل بعض الشعراء إلى الجمع بين الوزن الخليلي ووزن التفعيلة في القصيدة الواحدة، و ((هذا التداخل الشكلي أو التناوب ينهض أساساً على محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة، لأن الانتقال من الشكل الحر إلى الشكل العمودي يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحال الشعرية إيقاعياً، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحول الشكلي في القصيدة، ومن ثم التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموحد الضاغط على فضاء القصيدة الموسيقي.))[3]

1) الغرفي، حسن: كتاب السياب النثري: منشورات مجلة الجواهر، فاس، 1986، ص 105

2) الخال، يوسف: الحداثة في الشعر. دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص 92

3) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات. ص 230

الصاد

1- الصحيح

اسم لتفعيلة العروض أو الضرب إذا سلمت مما يقع في الحشو كالقصر والقطع وغيرهما.[1]

2- الصلم

الصَّلْمُ في اللغة قطع الأذن والأنف من أصلهما، ورجل مُصَلَّم الأُذنين إذا اقْتُطِعَتا من أُصولهما، ويقال للظَّليم مُصَلَّمُ الأُذنين كأنه مُسْتَأْصَلُ الأُذنين خِلْقةً، والظَّلِيمُ مُصَلَّم وُصِفَ بذلك لصغر أُذنيه وقِصَرِهِم. والأَصْلَمُ من الشِّعْر ضَرْبٌ من المديد والسريع على التشبيه[2]، كقول الشاعر:

غـــــير مأســــوف علــــى زمـــــن	ينقـــــضي بــــالهم والحـــــزن
- ب - - \- ب -\ب ب -	- ب - - \- ب -\- -
فاعلاتن فاعلن فعلاتن	فاعلاتن فاعلن فعلن

وهو تحول مكون من سلسلة من التغيرات، أولها حذف (تن) فيبقى من التفعيلة (فاعلا - ب -)، وتُنقل إلى (فاعلن - ب -)، ثم تُقطع النون فيبقى من التفعيلة (فاعلُ - ب ب)، ثم تسكن اللام (فاعلْ - -)، وتُنقل إلى

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص 132

2) لسان العرب: صلم

(فعلن – –).[1] ويناظر قطعُ التفعيلة مرتين، قطع (تن)، وقطع (النون) قطعَ الأذن أو الأنف من أصولهما، فصَلَمَ الشيءَ صَلْماً قطعه من أصله.

ويرى التبريزي أن الصلم يقع في بحر السريع، ويرى كذلك أن وزن البحر السريع في الأصل هو: مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

وأن الصلم شكل من أشكال ضرب السريع، إذ تتحول (مفعولات – – – ب) إلى (مفعو – –) فتنتقل إلى مَفْعَلْ (– –)، ومثاله قول الشاعر:[2]

قالــت ولم تقــصد لقيــل الخنــا مهـــلا فقــد أبلغــت أسمــاعي

– – ب – \ – – ب – \ – ب – – – ب – \ – – ب – \ – –

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن مفعل

1) انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. حققه وقدم له: زهير غازي زاهر، وهلال ناجي، ط1، دار الجليل – بيروت، 1996 ص 106

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 97

الضاد

1- الضرب

الضَّرْبُ المِثْل والشَّبيهُ وجمعه ضُرُوبٌ. والضَّرْبُ من بيت الشِّعْر آخرُه، والجمع أَضْرُبٌ وضُرُوبٌ.[1] وسمي ضربًا لأن البيت الأول من القصيدة إذا بني على نوع من الضرب كان سائر القصيدة عليه، فصارت أواخر القصيدة متماثلة، فسمي ضربًا، كأنه أخذ من قولهم: أضراب أي أمثال[2] .

2- الضرورة الشعرية

اصطلح النحاة واللغويون على تسمية خرق القاعدة النحوية واللغوية من قبل الشاعر ضرورة شعرية، ومن أبرز الضرورات التي تقع في الشعر ما يلي:

1- صرف ما لا يصرف. كقول الشاعر:

في أرضِ أنــــدُلسٍ تُلتــــذُّ نعمــــاءُ ولا يُفــــارقُ فيهــــا القلــــب سَــــرّاءُ

فكلمة (أندلس) ممنوعة من الصرف، لكن الشاعر صرفها لضرورة الوزن. ولعل مثالا توضيحيا يكفي لبيان علاقة الضرورة بالوزن، فتقطيع البيت السابق على أصله، أي دون صرف الممنوع من الصرف يكون على النحو الآتي:

- - ب -\ (ب ب ب)\- - ب - \- - ب-ب-\ب ب- \- - ب - \- -

مستفعلن ( ) مستفعلن فعْلن متفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

---

1) لسان العرب: ضرب

2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض . (حاشية المحقق). ص 61

فالبيت على وزن البحر البسيط (مستفعلن فاعلن)، ونلاحظ أن المقاطع التي جاءت بين قوسين لا يستقيم بها الوزن؛ لأن المقطع القصير الثالث منها يجب أن يكون طويلا لتزلف المقاطع الثلاثة تفعيلة (فعلن ب ب -)، ليستقيم الوزن، وهذا يتطلب تنوين كلمة (أندلس). وسيتجلى لنا فيما هو آت أن الضرورة الشعرية تدل على أن الشاعر يتمسك بالكلمة التي وقعت فيها ضرورة وعدم تغييرها إلى كلمة مناظرة لها تخلو من ضرورة؛ لأن الكلمة التي تمسك بها أنسب إلى السياق الدلالي، وأقرب إلى الحالة الوجدانية للشاعر من غيرها من الكلمات المناظرة لها.

وصرف ما لا ينصرف في الشعر أكثر من أن يحصى. وذهب بعض البصريين إلى أن كل ما لا ينصرف يجوز صرفه، إلا أن يكون آخره ألفاً، فإن ذلك لا يجوز فيه، لأن صرفه لا يقام به قافية ولا يصحح به وزن.[1]

2- قصر الممدود ومدّ المقصور

كقول أبي تمام في قصر كلمة" الفضاء " ومدّ كلمة" الهدى:

ورثَ النَدَى وحوَى النُهى وبَنى العُلا وجلا الدُجى ورَمَى (الفَضا بهُدَاء)

والأصل أن يقول: الفضاء والهدى.

3- إبدال همزة القطع وصلاً: كوصل "أَم" في قول الشاعر:

ومن يَصنع المعروفَ مع غير أهله يلاقي الذي لاقى مُجير (أَم) عامر

4- قطع همزة الوصل

كقول أبي العتاهية، وقد قطع همزة الأمر من "بَنَى " فقل "إبن " وهي همزة وصل.

أيها الباني لهدم الليالي (أَبْنِ) ما شئتَ ستلقى خراباً

5- تخفيف المشدّد:

كثر وقوعه في القوافي المقيّدة المختومة بحرف صحيح ساكن ولا يسوغ غيره، كتخفيف الشدة في كلمة " تجف" في قول الشاعر:

1) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر، ص 24

لـــــيَ بـــــستان أنيـــقٌ زاهـــرٌ غَــدِقٌ تُرْبَتــهُ ليـــست (تجـــدُ)

6- تخفيف الهمزة:

كقول أمية بن أبي الصلت وقد خفّف همزة " البارئ"

هـو الله (باري) الخلق والخَلق كلُّهمُ إمــاءُ لـه طوعــاً جميعــاً وأعْبُــدُ

7- تثقيل المخفّف:

كقول الشاعر وقد شدّد الميم في " دَم "

أهــان (دمّـك) فِرْغــاً بعــدَ عزّتــه يـا عمـرو بغيُك إصراراً على الحسد

8- تسكين المتحرك وتحريك الساكن:

كقـــول أبـــي العـــلاء المعـــري، وقـــد أســـكن الجـــيم في " رَجُـــل" وقـــد يقـــال عِثـــار الرَّجْـــل إن عَثَـــرتْ ولا يقـــال عثـــار (الرَّجْـــل) إن عَثَـــرا وهذا كثير في ضمائر الغائب والغائبة كقول الشاعر وقد اسكن الهاء في (هُوَ):

فالـــدّرُّ و(هْـــوَ) أجَـــلُّ شـــيء يُقتنـــى مـــا حَـــطَّ قيمتَـــه هـــوانُ الغـــائصِ[1]

9 – فك الإدغام، كقول العجاج:

يـــــــــشكو الوجـــــــــا مـــــــــن أظلـــــــــلِ وأظلَـــــــــلِ

يريد: من أظلّ.

وقول أبي النجم العجلي:

(تعبـــــــــداً لـــــــــذي) الجـــــــــلال (الأجْلَـــــــــلِ)

يريد: الأجلّ.[2]

---

1) انظر: الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف. مكتبـة الأداب، القاهرة، ط 1، 1997، ص 25 – 27

2) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 20

10- تنوين الاسم المبني للنداء، إجراء له مجراه قبل النداء. وإذا نون جاز فيه وجهان: أحدهما إبقاؤه على بنائه، والآخر نصبه رداً إلى أصله من الإعراب. وذلك نحو قول الأحوص:

سلام الله يا مطرٌ عليها ‏ ‏ ‏ ‏ وليس عليك يا مطرُ السلام[1]

11- ثبات التنوين والنون في اسم الفاعل في حال اتصال الضمير به، إجراء للمضمر مجرى الظاهر أو لاسم الفاعل مجرى الفعل المضارع، نحو قول الشاعر:

وليس بمُعْيِيني وفي الناس ممتع ‏ ‏ ‏ ‏ رفيقٌ إذا أعيى على رفيق

وما أدري وظني كل ظن ‏ ‏ ‏ ‏ أمُسْلِمُني إلى قومي شَراحي

هل الله من سَرْو الفَلاة مُريحني ‏ ‏ ‏ ‏ ولمّا تَقَسّمني النهارُ الكوانسُ

كان الوجه أن يقال: بمعيي، ومريحي، ومسلمي، لولا الضرورة.[2]

12 - تنوين الاسم العلم الموصوف بابن المضاف إلى العلم أو ما جرى مجراه رداً إلى أصله، نحو قوله:

فإن لا يكن مال يثاب فإنه ‏ ‏ ‏ ‏ سيأتي ثنائي زيداً بن مهلهل[3]

13 - إشباع الحركة فينشأ عنها حرف من جنسها. فمن إنشاء الألف عن الفتحة قول ابن هَرمة:

فأنت من الغوائل حين ترمي ‏ ‏ ‏ ‏ ومن ذم الرجال بمُنْتَزاح

يريد بمنتزح. ومن إشباع الواو عن الضمة قوله:

الله يعلم أنا في تلفتنا ‏ ‏ ‏ ‏ يوم اللقاء إلى أحبابنا صُورُ

وأنني حيث ما يثني الهوى بصري ‏ ‏ ‏ ‏ من حيثما سلكوا أدنو فأنظُورُ

---

1) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر،ص 25

2) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر،ص 27

3) المرجع نفسه، ص 28

يريد: فأنظر ومن إشباع الياء عن الكسرة قوله:

يحبك قلبي ما حييت فإن أمت   يحبك عظم في التراب تريبُ

يريد: تربا، اسم فاعل من ترب [1]

14 - إثبات حرف العلة في الموضع الذي يجب حذفه، إجراء للمعتل مجرى الصحيح، نحو قول جرير:

فيوماً يجاذبن الهوى غير ماضي   ويوماً ترى منهن غولا تغولُ

ونحو قول الفرزدق:

فلو كان عبد الله مولى هجوته   ولكن عبد الله مولى مواليا

كان الوجه أن يقال: غير ماض، ومولى موال. [2]

15 - رد حرف العلة المحذوف لالتقاء الساكنين، اعتداداً بتحريك الساكن الذي حذف من أجله، وإن كان تحريكه عارضاً، نحو قوله:

تسائل بابن أحمر من رآه   أعارت عينُه أم لم تعارا

كان الوجه أن يقال لم تعر، إلا أنه اضطر فرد حرف العلة المحذوف واعتد بتحريك الآخر وإن كان عارضاً، ألا ترى أن الراء من (تعارا) إنما حركت لأجل النون الخفيفة المبدل منها الألف، والأصل: لم تعرن. [3]

16- الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالظرف والمجرور من الضرائر الحسنة. ومثله في الحسن الفصل بينهما بالمعطوف على الاسم المضاف مع حرف العطف، نحو قول الفرزدق:

يا من رأى عارضاً أُسَرُّ به   بين ذراعيْ وجبهةِ الأسد

1) المرجع نفسه. ص 33

2) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 42

3) المرجع نفسه. ص48

يريد: بين ذراعي الأسد وجبهته، فقدم المعطوف وحرف العطف، وفصل بهما.[1]

17- الفصل بين حرف الجر والمجرور. وهو أقبح من الفصل بين المضاف والمضاف إليه، نحو قول الفرزدق:

وإني لأطوي الكشح من دون ما أنطوي وأقطع بالخرق الهَبُوعِ المراجِمِ

يريد: وأقطع بالهبوع المراجم الخرق. وفصل بين الباء ومخفوضها وهو (الهبوع).[2]

18 - الفصل بين الأعداد والتمييز المنتصب بها، نحو قوله:

في خمسَ عشرةَ - من جُمادى - ليلةً لا أستطيع على الفراش رُقاداً

يريد: في خمس عشرة ليلة من جمادى، فقدم المجرور وفصل به بين خمس عشرة وتمييزه المنتصب به.[3]

19 - الفصل بين الصفة والموصوف بما ليس معمولاً لواحد منهما، نحو قوله:

أمرتْ من الكتان خيطاً وأرسلت رسولا - إلى أخرى - جريئاً - تعينها

يريد: وأرسلت إلى أخرى تعينها رسولا جريئاً، ففصل بين (رسول) وصفته بالمجرور؛ وفصل بين المجرور بـ (إلى) وصفته، وهي تعينها، بصفة رسول وهي (جريئاً).[4]

وقال ابن جني: "سألت أبا علي: هل يجوز لنا في الشعر ضرورة ما جاز للعرب؟ فقال: كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم

1) المرجع نفسه. ص194
2) المرجع نفسه. ص200
3) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص203
4) المرجع نفسه. ص204

حظرته علينا، وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا، ومن بين ذلك يكون بين ذلك."[1]

وأرى أن الدلالة القسرية التي توحي بها كلمة "ضرورة" لا تتوافق مع مفهوم الضرورة؛ فهي ((ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر، سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا))[2]. فالشاعر لا يخرج عن المعيار اللغوي مضطراً -كما يفهم من التعريف السابق- ، فالضرورة اختيار لا اضطرار. وقد نصّ ابن عصفور من قبل على أن الاضطرار ليس شرطاً لخروج الشاعر عن قواعد اللغة، وذلك بقوله: اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً تخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر دليل ذلك قوله:

كم بجود مقرف نال العُلى وكريمٍ بخلُه قد وضَعه

في رواية من خفض (مقرفا). ألا ترى أنه فصل بين (كم) وما أضيفت إليه بالمجرور، والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجوازه الشعر، مع أنه لم يضطر إلى ذلك، إذ يزول عن الفصل بينهما برفع مقرف أو نصبه.[3]

لذا فإن تسمية الخروج عن اللغة ضرورة تخالف مفهومها؛ لأن الشاعر يستطيع أن يأتي بكلمة أخرى تخلو من ضرورة، ولكنه يتمسك بها دون غيرها من البدائل المتاحة لاعتبارات سياقية ونفسية.

ولعل مصطلح الضرورة يعود إلى مناظرة مسائل النحو بمسائل الفقه، ومن ثم ظهر مصطلح "الرخصة" في بحث الضرورة الشعرية، وظهرت تعبيرات عدّة لا تصلح أحكاما على الشعر، كقولهم: أباحوا للشاعر، ويجوز للشاعر، فالضرورة

---

1) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية. ب، ت

(2) الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. دار صعب، بيروت، ص6، دون تاريخ.

(3) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. تحقيق: السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1980، ص13.

والرخصة والإباحة والجواز، كل أولئك مما نوظرت به مسائل النحو بمسائل الفقه[1].

وتأسيسا على ما تقدم فإن تسميتها "انزياح اختياري" أكثر تناسباً مع مفهومها من تسميتها ضرورة. وإذا كان لابد من الإبقاء على تسميتها "ضرورة" فإنها ضرورة سياق ودلالة، لا ضرورة وزن؛ فالشاعر ليس عاجزاً عن الإتيان بكلمة موافقة للقاعدة النحوية أو اللغوية، بدلاً من الكلمة التي شذت عن القاعدة المطردة، وليس من السهل التسليم بأن المعجم الشعري قد خلا من المفردات حتى اضطر الشاعر للخروج عن المعيار اللغوي حفاظاً على استقامة الوزن، ((إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوض من لفظها غيره، ولا ينكر هذا إلا جاحد لضرورة العقل))[2]. فالخروج عن قواعد اللغة انزياح متعمد نابع من تمسك الشاعر بالحرف دون غيره، وبالكلمة دون غيرها على الرغم من قدرته على استبدالها مع الحفاظ على قواعد اللغة.

وقد أشار النحاة واللغويون إلى القيمة الدلالية للانزياح (الضرورة)، فسيبويه يقول: ((وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها))[3]. فكل خروج على اللغة منوط بالمستوى الدلالي الذي وقع فيه الانزياح، وقد علّق ابن جني على قول سيبويه: ((وهذا أصل يدعو إلى البحث عن علل ما استكرهوا عليه))[4]، وعلى الرغم من ربط الضرورة بالكراهية في قول ابن جني إلا انه لا يخلو من قيمة دلالية للضرورة، فهو يدعو إلى البحث عن علة الضرورة. ((ومن هذا يظهر أن المعنى الذي تتوجه عليه الضرورة الشعرية عند سيبويه أنها بلوغ مستوى من التعبير مبلغ مستوى آخر))[5]. وإلى هذا ذهب أبو حيان - في التذييل والتكميل بقوله: ((لا يعني

---

(1) انظر: محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية ــ دراسة أسلوبية ــ دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1979، ص72.

(2) الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. ص7.

(3) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. عالم الكتب، بيروت، الطبعة السادسة، 1966، 32/1.

(4) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية، 1/53-54، دون تاريخ.

(5) محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية ــ دراسة أسلوبية. ص13.

النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ، وإلا كان لا توجد ضرورة؛ لأنه ما من لفظ أو ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب، وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر المختصة به، ولا يقع ذلك في كلامهم النثري، وإنما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام.)) [1] وكذلك الشيخ محمد الأمير في شرحه للمغني في قوله: إن الشعراء أمراء الكلام قل أن يعجزهم شيء، على أنه لا يلزم الشاعر وقت الشعر استحضار تراكيب مختلفة.[2]

ومن المحدثين من نفى العلاقة بين الضرورة الشعرية والوزن، فهي ((لا تمتّ لموسيقى الشعر وأوزانه بصلة وثيقة، فليست الضرورات الشعرية إلا رخصاً منحت للشعراء حين ينظمون، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة، لا قواعد الوزن والقافية، فهي ببحوث النحاة ألصق))[3]. ومنهم مَنْ عدّ الضرورة ضرباً من ضروب التوليد في اللغة يثري بها الشاعر اللغة وينحو بها نحواً جديداً [4].

والضرورة ليست عجزاً في لغة الشاعر، وإنما هي اختيار مقصود لذاته لإثراء المستوى الدلالي والفني للسياق الذي وقعت فيه الضرورة. ((وقد تعرض للشاعر كلمة لا يؤدي معناها في موقعها سواها، وهذه الكلمة قد لا تنطبق على الوزن إلا إذا كسر قيد من قيودها الصرفية أو النحوية، فماذا يعمل إزاء ذلك؟ أيضحي بها وبالصورة الشعرية جميعاً؛ فيظهر شعره سقيم التصوير لا يحيط بالفكرة ولا يختلج معها، أم يضحي باللغة والقياس في سبيل المحافظة على صورة شعرية مستقيمة))[5].

1) الأندلسي، أبو حيان: التذييل والتكميل في شرح التسهيل، دار الكتب المركزية برقم 62 نحو، مصورة مركز البحث العلمي بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ج2، ص 37.

2) الأمير، الشيخ محمد: حاشية على مغني اللبيب: مطبوع بهامش مغني اللبيب لابن هشام، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي، ج 1، ص 48.

(3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978، ص320.

(4) محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية ــ دراسة أسلوبية، ص68.

(5) حقي، ممدوح: العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981، ص59.

وقد اختلف موقف القدماء في الضرورات التي يركبها الشعراء من حيث القبول والرفض؛ فابن رشيق يرى أن الضرورة لا خير فيها[1]، وكذلك العسكري سجل موقفا رافضا للضرورة في الشعر بقوله: وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصةٌ من أهل العربية، فإنها قبيحةٌ تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأنَّ بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت ويهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنَّبوها. وأورد عددا من الأمثلة، نحو قول الشاعر:

ألمْ يأتيكَ والأنباء تنمي ... بما لاقتْ لبونُ بني زياد

ففي قوله: " (ألم يأتيك) ضرورة، لأنه لم يجزم الفعل.

وقول آخر:

مهلاً أعاذل قدْ جرَّبتِ من خُلُقي ... إنّي أجودُ لأقوامٍ وإن ضننُوا

فقد فك التضعيف في (ضننوا). [2]

أما ابن جني فقد شبه الشاعر الذي يركب الضرورة في الشعر بالفارس الشجاع الذي يتشجم مخاطر الحرب، فبعد أن يستعرض طائفة من المسائل التي لا يجوز فيها التقديم والتأخير، كتقديم المفعول معه على الفعل، والصلة على الموصول، والصفة على الموصوف، والبدل على المبدل منه، والمضاف إليه على المضاف، وطائفة من المسائل التي لا يجوز فيها الفصل، كالفصل بين المضاف والمضاف إليه، وبين الفعل والفاعل بالأجنبي[3]، يصل إلى القول: ((فمتى رأيت

---

(1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، 269/2.

2) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989 ص 47

(3) ينظر: ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. 382/2-391.

الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشّمه منه وإن دل من وجه على جَوْره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه (تكبّره)؛ وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مُجْري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً عن غير احتشام. فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهور له بشجاعته وفيض مُنّته (دخل في سلاحه وتغطى به واستتر)؛ ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه))[1].

آثرت أن أنقل قول ابن جني على الرغم من طوله تعزيزاً لما تقدّم آنفاً من أن الضرورة اختيار مقصود لذاته، وتسويغاً لما هو آت في دراستنا. ولا يخفى إعجاب ابن جني بالشاعر الذي يركب الضرورة، وقد عدّ بعض المحدثين الضرورة الشعرية تفرداً وتميزاً للشاعر، ((فالضرورة الشعرية إنما هي أقوى مظهر للإرادة الشعرية، وفيها تتجلى روح الأديب وفرديته، وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كلاً متكاملاً))[2].

وينقل حازم القرطاجني عن الخليل بن أحمد قوله: الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ،ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته ،والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته ،والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربون البعيد ويبعدون القريب ،ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ،ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل".

---

(1) المصدر نفسه: 392/2.

(2) محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية. ص76. وينظر: عبد الله، محمد صادق: جماليات اللغة وغنى دلالتها من الوجهة العقدية والفنية والفكرية. دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، 1993، ص167، 252.

ويعقب القرطاجني: فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه.

وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم. فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام. وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفا به في الحقيقة. فإن العارف بالأعراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى. وهؤلاء هم البلغاء الذين أصلوه.[1]

إن خروج الشعراء عن عرف اللغة دفع اللغويين إلى البحث عن مسوغات هذا الخروج، إذ ((لابد للضرورة من وجه تخرّج عليه))[2]. فحينما لاحظ النحاة واللغويون أن بعض الصيغ النحوية والظواهر اللغوية تخرج عن القاعدة العامة المألوفة في اللسان العربي، شرعوا بسن طرق القياس لرد هذه الصيغ المنفتقة إلى الظاهرة الأم أو أقرب ظاهرة مشابهة لها، ليسود اللغة قواعد منظمة[3]. والقياس عند النحاة واللغويين أربعة أقسام: حمل فرع على أصل، وحمل أصل على فرع، وحمل نظير على نظير، وحمل ضد على ضد[4]. وقد ذهب بعض اللغويين إلى حصر الضرائر بعدد معيّن، فهي عند

---

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 143، 144

(2) الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. ص18.

(3) انظر: البحة، عبد الفتاح حسن علي: ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية بين علماء اللغة القدامى والمحدثين. دار الفكر، عمان، الطبعة الأولى، 1998، ص241، 613.

(4) السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو. تحقيق وتعليق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976، ص101.

الزمخشري عشر، وعند أبي سعيد القرشي مائة[1]، والآلوسي يرى أنها لا تنحصر بعدد معين ((وذلك أن الضرورة بابها الشعر على قول الجمهور ومخالفيهم، وشعر العرب لم يحط بجميعه أحد، فكيف يمكن حصر الضرائر بعدد دون آخر؟!... فالحزم عدم الجزم بعدد معين))[2]. فرأي الآلوسي أقرب إلى الصواب من غيره؛ لأن الضرورة تحدث حينما تتصارع الدلالة مع المعيار اللغوي، وما أكثر اللحظات الخلاّقة التي تتململ فيها ذات الشاعر من اللغة المعيارية، فليس من اليسير أن نحدد الحالات التي تثور فيها ذات الشاعر على النظام اللغوي لتحدد بالتالي عدد الضرائر التي تقع في الشعر، فعدد الضرائر منوط باختيار الشاعر للألفاظ التي تنهض بما يمور في وجدانه من مشاعر وما يدور في ذهنه من أفكار، فالشاعر يختار ألفاظاً بعينها دون غيرها بوعي أو بغير وعي، وإن كانت خارجة عن النظام اللغوي.

وتنقسم الضرائر إلى ضرورة حسنة وضرورة قبيحة، ((فالضرورة الحسنة ما لا يستهجن، ولا تستوحش منه النفس، كصرف ما لا ينصرف، وقصر الجمع الممدود، ومد الجمع المقصور... والضرورة المستقبحة ما تستوحش منه النفس كالأسماء المعدولة، وما أدى إلى التباس جمع بجمع...))[3]. ومن المحدثين مَنْ قسمها إلى ثلاثة أنواع: مقبولة، ومعتدلة، وقبيحة، فمن المقبول قصر الممدود، وصرف ما لا ينصرف، وتسكين المتحرك، وتحريك الساكن، ومن المعتدلة مد المقصور، وتنوين المنادى المبني على الضم، وقطع همزة الوصل، ومن القبيحة حذف النون من الذين واللتين[4]. ولا تمت هذه التقسيمات إلى أساس موضوعي يمكن الاطمئنان إليه، فما هي إلا تقسيمات انطباعية ذوقية، كما أن قيمة الضرورة تتحدد بما تحققه من قيم دلالية وفنية للسياق الذي وقعت فيه.

(1) انظر: الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، ص25.

(2) الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، ص25.

(3) السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو، ص41. وينظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة، 269/2، والألوسي: الضرائر، ص20.

(4) حقي، ممدوح: العروض الواضح، ص60-63.

الضرورة الشعرية في الحركات:

ويشمل ثلاثة أشكال: الأول: تحريك الساكن بالفتحة والكسرة والضمة. الثاني: تسكين المتحرك. الثالث: تخفيف التضعيف.

لا أحد ينكر أن الانزياح في الحركات تقتضيه استقامة الوزن، ولكن لا أحد يشك أن الشاعر قادر على أن يستبدل بالكلمة التي وقع فيها انزياح كلمة أخرى تنسجم مع دلالة السياق وتتفق مع الأصل اللغوي، ولكنها لا تنهض بإحساس الشاعر كما تنهض الكلمة التي وقع فيها انزياح، فالضرورة تنشأ مع تمسك الشاعر بالكلمة التي وقع فيها انزياح دون غيرها، وعليه فإن الانزياح رغبة من الشاعر، وما دام الأمر كذلك فينبغي أن نتأمل خطورة الموقع الدلالي والفني للكلمة التي وقع فيها انزياح، ونأخذ مثالاً يمثل ظاهرة الانزياح في الأشكال المتقدمة:

علـى الأُلـى قَتَلـوا عُثمـانَ مظلمـةً لم يَـنْهَهُمْ نَـشَدٌ عنْـهُ وَقَـد نُـشِدوا

وقع انزياح في الحركات في قوله: "نَشَدٌ"، والأصل أن يقول: نشْد بتسكين الشين. ولو تأملنا القيمة الدلالية للكلمة لعرفنا مسوّغ التمسك بها دون غيرها، فالمناشدة هنا الاستحلاف والقسم بصوت مرتفع[1]، فقد أراد الشاعر أن يدلل على بشاعة الجريمة، وعلى حقد قتلته وخلوّ صدورهم من الوازع الديني، فلم يستجب القتلة لاستحلافهم بالله، فتكرار الكلمة في القافية دليل على تمسك الشاعر بها دون غيرها.

وفي قوله:

أيـديكم فـوق أيـدي النـاس فاضـلة ولـــن يـــوازنكم شـــيب ولا مُـــرُدُ

وقع انزياح في قوله: "مرُد"، والأصل أن يقول: مرْد بتسكين الراء. ولمّا كان الشاعر في معرض مفاضلة وموازنة بين بني أمية وغيرهم، فهو محتاج إلى ألفاظ

(1) انظر: لسان العرب، مادة: نشد.

لتشكيل ثنائية ضدية، لإبراز التباين بين بني أمية وغيرهم، فكلمة "شيب" تحتاج لنقيض لتشكيل الثنائية، ولهذا فرض السياق الدلالي على الشاعر أن يستخدم كلمة "مرد" على الرغم من الانزياح في الحركات.

وفي قوله:

يَقْسِمُ أَمْراً أَبطَنَ الغيلِ يُورِدُها   أم بَحْرِ عانةَ إذ نَشْفَ البَراغيلُ[1]

وقع انزياح في قوله: "نَشْفَ" بتسكين الشين، والأصل أن يقول: نَشِف بكسر الشين، والشاعر قادر أن يقول: جفَّ البراغيل دون حدوث انزياح بدلاً من "نَشْفَ البَراغيلُ"، لكن كلمة "نشف" أدق تعبيراً من كلمة جفَّ؛ لأن الجفاف فيه نداوة، أما دلالة نشف، فهي الجفاف الشديد الذي يخلو من النداوة[2]. فالشاعر يرمي إلى تصوير شدة العطش التي تعاني منها الأتن، فشدة العطش تنسجم مع الفعل (نشف) أكثر من انسجامها مع الفعل جف على سبيل المثال. فالإحساس بالعطش الشديد هو الذي دفع الشاعر لاختيار (نشف) على الرغم من الانزياح الذي حدث.

وفي قوله:

جزاءَ يُوسُفَ إحساناً ومَغفِرةً   أو مثلَما جُزْيَ هارونٌ وداوُدُ

وقع انزياح في قوله: (جزْي)، والأصل أن يقول: جزِي بكسر الزاي، فقد أراد الشاعر أن يساوي بين الأنبياء اللذين ذكرهم في الجزاء، فجعل المساواة تنسحب على المادة اللغوية المتعلقة بالأنبياء، فقد استخدم المصدر (جزاء) مضافا إلى النبي (يوسف)، واستخدم الفعل (جزِي) مسنداً إلى "هارون وداود"، فالبؤرة الدلالية للسياق تقوم على الجزاء، لهذا تمسك بالفعل جزي دون غيره من الدوال على الرغم من الانزياح الذي وقع فيه.

---

(1) الغيل: الماء والشجر. عانة: اسم موضع بين الرقة وهيت. البراغيل: مفرده برغيل وبُرغول، وهو ما قارب البحر من المياه.

(2) لسان العرب: نشف وجفّ.

وفي قوله :

وقعن أصيلا وعجنا من نجائبنا وقد تُحُيِّن من ذي حاجة سفرُ

وقع انزياح في قوله (أَصُلا) والأصل أن يقول: أُصُلاً بضم الصاد. فالشاعر يرسم صورة فنية للسحاب المتراكم مشبهاً إياه بالنعام، ويضع الصورة في إطار زمني محدد وهو وقت الأصيل، فصورة السحاب وقت الأصيل أكثر جمالا من وقت آخر، لذا نرى الشاعر يحرص على وقت الأصيل في رسم الصورة الفنية في مواضع عدة .

وفي قول الشاعر :

قَومٌ يظلُّونَ خُشْعاً في مساجدهم ولا يَدينُونَ إلا الواحِدَ الصَمَدا

وقع انزياح في قوله: "خشْعاً"، والأصل أن يقول: خشّعا بتشديد الشين و فتحها. فالدلالة تدور حول التقوى والإيمان، وذكر المساجد يقتضي الخشوع.

عرضنا فيما تقدم لمسوغات الانزياح في الحركات، وخلصنا إلى أن الضرورة تنشأ من تمسك الشاعر بكلمة دون غيرها لتعبّر عما يجول في ذهنه من صور ومعانٍ، وأنه لا علاقة للوزن في نشوء الضرورة؛ بمعنى أن الانزياح هو الذي يخدم الوزن، ولكن لا علاقة للوزن في اختيار الكلمة التي وقع فيها الانزياح. وإذا كنا قد تحدثنا عن المسوغات الدلالية والفنية لاختيار الألفاظ التي وقع فيها انزياح، فما هي النتيجة الصوتية للانزياح؟ لقد أفرز الانزياح في الحركات بنيتين صوتيتين مختلفتين، الأولى: بنية صوتية إيجابية، والثانية: سلبية، أما الايجابية فتتمثل بتوفر تتابع نطقي يتسم بالسهولة و السلاسة، وهذا يعني أن الانزياح أحدث أثرا إيجابيا في نطق الكلمة، ففي قوله:

حُشُدٌ على الحق عيافو الخنا أُنُفٌ إذا ألمت بهم مصيبة صبروا

وانا لصُبْرٌ في مواطن قومنا إذا ما القنا الخطي عُلت

ألا طرقتنا ليلة أم هيثم بمنزلة تعتاد أرحلنا فُضْلا

تمثل الانزياح بتسكين الحرف الثاني المضموم في الأصل في قوله: "حُشْد، لصُبْر، فَضْلاً"، وقد وفر التسكين سهولة في النطق؛ لأن الحرف الأول مضموم، وتتابع ضمتين يشكل صعوبة في النطق، وقد نص سيبويه في "باب ما يسكن استخفافاً وهو في الأصل متحرك"، بقوله: "وإذا تتابعت الفتحتان فإن هؤلاء يخففون أيضاً، كرهوا ذلك كما يكرهون الواوين، وإنما الضمتان من الواوين، فكما تكره الواوان كذلك تكره الضمتان: لأن الضمة من الواو، وذلك قولك: الرُّسْل، والطّنْب، والعنْق، تريد: الرُّسُل، الطُّنُب، العُنُق"[1]. ولو تفحصنا الكلمات في الأبيات المتقدمة قبل الانزياح لتبين لنا أنها تشكل مستويين من الصعوبة النطقية، المستوى الأول: تتابع ثلاث ضمات في قوله: "حُشُد، صبر"، فجاء التسكين للحرف الثاني خلاصاً من تتابع الضمات. والمستوى الثاني: تتابع ضمتين وفتحة في قوله: "فضلاً"، فجاء التسكين خلاصاً من تتابع الضمتين أولاً، وخلاصاً من تتابع الضمة والفتحة، فالضمة في آخر القناة الصوتية (الشفتان)، والفتحة في أول القناة الصوتية ويحقق التسكين - إضافة لما تقدم - أثراً ايجابياً آخر، يتمثل بإبراز صوت الحروف التي سكنت وهي الحروف المهموسة "وذلك لأن من الحروف حروفاً إذا وقفت عليها لحقها صويت ما من بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصويت، وتضاءل للحس..."[2]. وفي قوله:

أتاني ودُوني الزّابيان كلاهُما	ودجْلةُ أنباءٌ أمرُّ من الصبْرِ[3]
يَجِدْنَ عن المُستخبرِينَ وأتّقي	كلام المنادي إنني خائف حذْر

تمثل الانزياح بتسكين الثاني المكسور في قوله: "الصبر، حذر" فقد وفّر التسكين سهولة في النطق، "وإنما حملهم على هذا أنهم كرهوا أن يدفعوا ألسنتهم

---

(1) سيبويه: الكتاب. ج4، ص114.

(2) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. 57/1.

(3) الزابيان: نهران، وهما الزاب الأعلى والزاب الأسفل. ينظر: المصدر نفسه.

عن المفتوح إلى المكسور، والمفتوح أخف عليهم، فكرهوا أن ينتقلوا من الأخف إلى الأثقل"[1].

أما البنية الصوتية السلبية فتتمثل في قوله:

لا يستقل رجال ما يحمله ... ولا قريبون من أخلاقه العُظُم

إذا اليعافير في أظلالها لجأت ... لم تستطع شأوها المقصوصة الجُرُد

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن مما أدى إلى تتابع ضمتين، وهو تتابع يسبب صعوبة في النطق ـ كما أسلفنا ـ ولا يقتصر الأثر السلبي للانزياح على تحريك الساكن بالضم، فقد ورد تحريك الساكن بالكسر في قوله:

لئن حلفت لقد أصبحت شاكرها ... لا أحلف اليوم من هاتا على إثِم

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن بالكسر في قوله: "إثِم" فتتابعت كسرتان، وهو تتابع مكروه[2]. وينبغي أن ننوه إلى أن تحريك الساكن لا يسبب صعوبة في النطق في جميع الحالات، فقد يحرك الساكن فينجم سهولة في النطق، ففي قوله:

هل يسليَنْك عما لا يقين به ... شحط بهن لبين النية القَرَب

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن في قوله: "القرب"، فتتابعت فتحتان، وتتابع الفتحتين لا يشكل صعوبة في النطق. وجملة القول إن صعوبة النطق الناجمة عن تسكين المتحرك أو تحريك الساكن منوطة بحركة الحرف السابق لحركة الحرف التي وقع فيها انزياح، فإذا تحرك الحرف الساكن بضمة وكان الحرف السابق محركاً بضمة، فإن صعوبة النطق تنجم من تتابع الضمتين، وإذا تحرك الحرف الساكن بكسرة، وكان الحرف السابق محركاً بكسرة، فإن صعوبة النطق تنجم من تتابع الكسرتين.

(1) سيبويه: الكتاب 114/4.

(2) سيبويه: الكتاب. ج4، ص115.

الطاء

1- الطي

الطَّيُّ نقيضُ النَّشْرِ، ويقال طَوَيتُ الصَّحيفةَ أَطْوِيها طَيّاً. والطَّيُّ في العَرُوضِ حَذْفُ الرابع من مُسْتَفْعِلُنْ في السريع والرَّجَز والمُنْسَرِح وغيرها. كقول الشاعر من السريع:

مقالـــة الـــــسوء إلى أهلـــــها   أســـرع مـــن منحـــدر الـــسائل

ب–ب- \- ب ب- \- ب-   - ب ب- \- ب ب- \- ب-

متفعلن <u>مستعلن</u> فاعلن   <u>مستعلن</u> <u>مستعلن</u> فاعلن

ومن الرجز:

في بلـــد يحـــرم صـــيد وحـــشه   وهـــي بـــه تُحـــل صـــيد الإنـــس

- ب ب- \- ب ب-\ب-ب-   - ب ب-\ب-ب-\- - -

<u>مستعلن</u> <u>مستعلن</u> متفعلن   <u>مستعلن</u> متفعلن مستفعل

ومن المنسرح:

لم تـــــر إلا الـــــدموع باكيــــة   تـــسفح مـــن مقلـــة علـــى خـــد

- ب ب- \- ب-ب\-ب ب-   - ب ب- \- ب-ب\- - -

مستعلن مفعلات مستعلن   مستعلن مفعلات مستفعل

وربما سمي مَطْوِيّاً؛ لأن رابعهُ ومَسَطه، فشُبِّه بالثَّوْب الذي يُعطَفُ من وَسَطه.[1] وينبغي أن نلاحظ موضع الحرف الرابع الذي يصيبه الطي، إذ تفيدنا هذه العلاقة الموضعية للتفريق بين الخبن والطي، فالموضع هو الذي يحدد المصطلح أو المسمى؛ فإذا كان التقصير من الطرف في التفعيلة أو الثوب فهو الخبن، وإذا كان التقصير من الوسط في التفعيلة أو الثوب فهو الطي.

والطي على ضربين: طي مفارق، وطي ملازم، فالطي المفارق: هو الذي يزول عن جزئه، فيكون الجزء سالماً أو مزاحفاً بزحافٍ غيره، مثل قول الأعشى:

تسمع للحلى وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عشرق زجل

- ب ب - /- ب - /- - ب - /ب ب - ب - ب - /ب ب - - - /- - ب - /ب ب -

مستعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وقع الطي في التفعيلة الأولى، ولكنه فارق تفعيلة (مستفعلن) في غيرها .

والطي الملازم: هو أن يكون لازماً للجزء أبداً لا يفارقه.

1) لسان العرب: طوى

العين

1- العروض (علم العروض)

يعرفه ابن جني بقوله: اعلَم أَن الْعرُوض ميزَان شعر الْعَرَب، وَبِه يُعرف صَحِيحه من مكسوره، فَمَا وَافق أشعار الْعَرَب فِي عدَّة الْحُرُوف السَّاكِن والمتحرك سمي شعرًا، وَمَا خَالفه فِيمَا ذَكرْنَاهُ فَلَيْسَ شعرًا، وَإِن قَامَ ذَلِك وزنا فِي طباع أحد لم يحفل بِهِ حَتَّى يكون على مَا ذكرنَا.[1] والعَرُوضُ ميزانُ الشعْر، لأَنه يُعارَضُ بها.[2] وأصل العروض في اللغة الناحية، ومنه قولهم: أنت معي في عروض لا تلائمني، أي في ناحية، كما في قول الشاعر:

فإن يُعرض أبو العباس عني ... ويركب بي عروضا عن عروض

ولهذا سميت الناقة عروضا؛ لأنها تسير في ناحية دون ناحية أخرى. ويُحتمل أن العروض سمي بهذا الاسم؛ لأنه من ناحية علوم الشعر، أو لأن الشعر يُعرض عليه، فما وافقه كان صحيحا وما خالفه كان فاسدا.[3] ويقال أن علم العروض سمي بهذا الاسم نسبة إلى مكة التي تقع في وسط أو عرض الجزيرة العربية، فالأَعْراضُ قُرىً بين الحجاز واليمن، وقولهم استُعْمِلَ فلان على العَرُوض وهي مكة والمدينة

1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. ط 1، دار القلم، الكويت، 1987، ص50

2) لسان العرب: عرض

3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 17

واليمن [1]، وأن الخليل بن أحمد الفراهيدي ألهم علم العروض أثناء طوافه بالبيت العتيق في مكة. ويقال أن العروض سمي عروضا تشبيها بالعروض وهو عُرْض الجبل، وقيل هو ما اعترَضَ في مَضيقٍ منه والجمع عُرُضٌ [2]، بجامع الصعوبة في كليهما، فالمشي بين جبلين صعب وعلم العروض صعب كذلك، وهي تعليلات لا صحة لها ولا يُلتفت إليها.

2- العروض (تفعيلة العروض)

تسمى التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول عروضا، وهي تقع وسط بيت الشِّعر، وكذلك تسمى الخشبة التي توضع وسط البناء (البيت) عارضة، وقد سمي وسط البيت عَرُوضاً، لأَن العروض وسط البيت من البناء، والبيتُ من الشعْر مَبنيّ على بناء البيت المسكون للعرب، فَقِوامُ البيت من الكلام عَرُوضُه، كما أَنّ قِوامَ البيت العارضةُ التي في وسطه فهي أَقْوَى ما في البيت، فلذلك يجب أَن تكون العروض أَقوى من الضرْب. [3]

ومنهم من ذهب إلى أن لفظ " العروض" مؤنثة ،لأنها مشتقة من أحد وجهين، إما من قولهم: ناقة عروض، أي صعبة لم ترض، وإما من العروض التي هي الناحية والطريق؛ يقال: فلان أخذ في عروض فلان. قال الأخنس بن شهاب بن شريق التغلبي:

لكل إناس من معد عمارة ... عروضٌ إليها يلجؤون وجانب

ومن رواه، عُرُوض، بضم العين، جعله جمع عَرْضٍ، وهو الجبل. فكأن العروض ناحية من العلم، وهو أقرب الوجهين إلى اشتقاقها. [4]

والمقصود بقوة تفعيلة العروض أن العلل العروضية التي تصيب تفعيلة العروض أقل من العلل العروضية التي تصيب تفعيلة الضرب وبخاصة علل النقص،

1) لسان العرب: عرض

2) لسان العرب: عرض

3) لسان العرب: عرض

4) الحميري، نشوان بن سعيد: الحور العين. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي – القاهرة، 1948، ص 52

وإذا اقتضى الأمر تمثيلا على أن العروض أقوى من الضرب فإننا نشير إلى علل النقص في تفعيلة (مستفعلن) في الرجز التي يطرأ عليها الخبن والطي في العروض، فتتحول مستفعلن إلى متفعلن (ب – ب –) ومستعلن (– ب ب –)، أما في الضرب فيطرأ عليها الخبن والطي والقطع، فتتحول مستفعلن إلى متفعلن (ب – ب –) ومستعلن (– ب ب –) ومستفعل (– – –) ومتفعل (ب – –)، واستئناسا بما تقدم فإن قوة تفعيلة العروض في وسط بيت الشّعر تناظر قوة العارضة في وسط البناء (البيت) .

3- العَصْب

عَصَبَ رأسَه وعَصَّبَه تَعْصيباً شَدَّه، واسم ما شُدَّ به العِصابةُ، وتَعَصَّبَ أي شَدَّ العِصَابةَ والعَصْبُ في عَرُوض الوافر إسكانُ لامِ مُفاعَلَتن وردُّ التفعيلة بذلك إلى مَفاعيلن.[1] وإنما سمي عَصْباً لأنه عُصِبَ أن يَتَحَرَّكَ أي قُبِضَ، أو لأن حركته أُخذت فمنع عن الحركة، وكل شيء عصبته فمنعته عن الحركة فهو معصوب.[2] فالعصب العروضي يفيد الشد ومنع الحركة، وهو يناظر عصب الرأس بالعصابة.

ومثاله قول الشاعر:

وكنت إذا سألت القلب يوما تولى الدمع عن قلبي الجوابا

ب – ب ب – \ ب – – – \ ب – – ب – – – \ ب – – – \ ب – –

مفاعلتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

4- العَضْب

العضب في اللغة القطع، وتدعو العربُ على الرجل فتقول ما له عَضَبَه اللّهُ ؟ يَدْعونَ عليه بقَطْعِ يده ورجله. وناقة عَضْباءُ مَشْقُوقة الأُذن، وكذلك الشاة، وجَملٌ أَعْضَبُ كذلك، والعَضْباءُ من آذانِ الخَيْل التي يُجاوِز القَطْعُ رُبْعَها، وشاة عَضْباءُ

---

1) لسان العرب: عصب

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 52

مكسورة القَرْن، والذَّكر أَعْضَبُ، وقد يكون العَضَبُ في الأُذن أيضاً، فأما المعروف ففي القَرْن وهو فيه أكثر [1] والعَضْبُ أن يكونَ البيتُ من الوَافِر أخرمَ [2] فإذا خُرمت تفعيلة مفاعلتن (فاعلتن - ب ب -) فتنتقل إلى مفتعلن (- ب ب -)، [3]، كما في قول الشاعر:

إن نـــزل الـــشتاء بـــدار قـــوم	تجنـــب جـــار بيـــتهم الـــشتاء
- ب ب - | ب - ب ب - | ب - -	ب - ب ب - | ب - ب ب - | ب - -
مفتعلن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

5- العقص

العَقَصُ هو التواءُ القَرْن على الأُذُنين إلى المؤخّر وانعطافُه، وتَيْسٌ أَعْقَص، والأُنثى عَقصاء، والعَقْصاءُ من المِعْزى التي التوى قَرْناها على أُذنيها من خَلْفها. والعَقْصُ أن تأخذ المرأة كلَّ خُصلة من شعرها فتَلْويها ثم تعقدها حتى يبقى فيها التواء ثم تُرْسِلَها، فكلُّ خُصلة عَقيصة. وعَقْصُ الشعر ضَفْرُه وليُّه على الرأس. [4] والعقص في العروض هو تحول تفعيلة مفاعلتن (ب - ب ب -) في الوافر إلى (مفعولُ - - - ب)، نحو قول الشاعر [5]:

لـــولا ملـــك رؤوف رحـــيم	تـــداركني برحمتـــه هلكـــتُ
- - - ب | ب - ب ب - | ب - -	ب - ب ب - | ب - ب ب - | ب - -
مفعولُ مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

1) لسان العرب: عضب

2) تاج العروس: عضب

3) انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي، ص 115

4) لسان العرب: عقص

5) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 57

وهذا التحول مركب من عدد من الزحافات التي طرأت على التفعيلة الأصلية، وأولها إسكان اللام (مفاعلْتن ب - - -)، وتُنقل التفعيلة إلى (مفاعيلن ب - - -)، وثانيها الخرم (فاعيلن - - -)، وثالثها حذف النون (فاعيل - - ب)، وتنقل التفعيلة إلى (مفعول - - ب). فما حدث للتفعيلة هو التواء وانعطاف وتداخل يشبه التواء القرنين وانعطافهما، والتواء ضفائر شعر المرأة.

6- العَقْل

أَصل العَقْل مصدر عَقَلْت البعير بالعِقال، وهو حَبْلٌ تُثنى به يد البعير إلى ركبته فتُشَدُّ به وهو التواء في رجل البعير واتساعٌ وقد عَقِلَ.[1] والعقل في العروض عند ابن جني حذف اليَاء من (مفاعيلن) فَيبقى (مفاعلن)[2]، وكذلك في اللسان، فالعلاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي تتمثل بالمنع وتقييد الحركة؛ فكما يُمنع البعير من المشي أو تُقيد حركته، كذلك يحدث للتفعيلة، وقيل سمي عقلاً من العقل، ومعناه المنع، ويقع العقل في مفاعلتن فتحذف منه اللام، فيمتنع إذ ذاك حذف نونه حذراً من اجتماع أربعة أحرف متحركة إذ كان الجزء الواقع بعده مفتوحاً بوتد مجموع.[3] ومثاله قول الشاعر[4] :

مَنَــــازِلٌ لفَرْتَنَــــى قِفَــــارٌ   كأنَّمَــــا رسُــــومُها سُــــطور

ب – ب –\ب - ب- \ب - -   ب – ب –\ ب – ب – \ب - -

مفاعلن مفاعلن فعولن   مفاعلن مفاعلن فعولن

ويوضح التبريزي ما تقدم بأن (مفاعلتن ب – ب ب -) إذا صارت (مفاعيلن ب - - -) أي إذا أصابها العصب (كما تقدم بيانه) فيجوز أن تُحذف

---

1) لسان العرب: عقل

2) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 82

3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 83

4) لسان العرب: عقل

الياء منها فتصبح (مفاعلن ب – ب -) ويعرف العقل بقوله: والمعقول ما سقط خامسه (الياء) بعد سكونه (سكون اللام)[1].

7- العلة

يسمى التغيير الذي يحدث في تفعيلتي العروض والضرب علة، وهو تغيير يلتزم في أبيات القصيدة كلها. أما التغيير الذي يحدث في الحشو فيسمى الزحاف. ولعل تسمية العلة تعود إلى معنى الملازمة الدائمة، فالشخص المعتل هو المريض الذي تلازمه في حياته علة ما، كذلك التغير الذي يصيب تفعيلة العروض، أو تفعيلة الضرب تلازم أبيات القصيدة كلها. ويجسد الشكل الآتي الفرق بين موضع الزحاف وموضع العلة في بيت الشعر.

الشطر الأول		الشطر الثاني	
الزحاف	العلة	الزحاف	العلة

والبيتان الآتيان يمثلان تغير الزحاف وثبات العلة

حـيِّ المنـازل بـين الـسَّفح والرّحـب   لم يبـق غـيرُ وشـوم النـار والحطـب

- - ب -/ب ب - /- - ب -/ب ب - - - ب -/ب ب - /- - ب -/ب ب -

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وعقَّـرِ خالـدات حـول قبتهـا   وطـامس حبـشيِّ اللـون ذي طبـب

ب-ب-/-ب-/--ب-/ب ب-   ب-ب-/ب ب-/--ب-/ب ب-

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ أن الزحاف في الحشو لم يثبت على حالة، فقد جاءت مستفعلن (- - ب -) في البيت الأول تامة، وفي البيت الثاني جاءت مخبونة (متفعلن) في موضعين. أما العلة فقد ثبتت في تفعيلتي العروض والضرب (فعلن ب ب -) في البيتين.

---

1) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 54

وتنقسم العلل إلى قسمين: [1]

1- علل الزيادة

العلة	تعريفها	التفاعيل	حالة التفعيلة بعد الزيادة
الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	فاعلن متفاعلن	فاعلاتن متفاعلاتن
التذييل	زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع	متفاعلن مستفعلن فاعلن	متفاعلان مستفعلان فاعلان
التسبيغ	زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن	فاعلاتان

2- علل النقص

بعض علل النقص	أمثلة من التفاعيل	حالة التفعيلة بعد النقص
الحذف	مفاعيلن فعولن	مفاعي فعو
القطع	فاعلن مستفعلن	فاعل مستفعل
القصر	فاعلاتن فعولن	فاعلات فعول
البتر	فعولن	فع
الحذذ	متفاعلن	متفا

والجدول الآتي يبين الزحاف والعلة في التفعيلة الواحدة. [2]

---

1) انظر: الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ،القاهرة، ط 1، 1997، ص 17، 19

2) انظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: البناء العروضي للقصيدة العربية. دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1999، ص23

التفعيلة	ما تكون عليه في الزحاف	ما تكون عليه في العلة
1- فعولن	فعولُ	فعو- فعولْ- فع
2- فاعلن	فاعلُ- فَعِلنْ	
3- مفاعلين	مفاعلن- مفاعيلُ	مفاعي (فعولن)
4- مستفعلن	مفْتعِلن- متَفْعلن- مُتَعِلن	مستفعلان مستفعلْ
5- فاعلاتن	فعلاتن- فاعلاتُ	فاعلا- فعِلاتْ
6- مفاعلتن	مفاعلْتن (بإسكان اللام)	مفاعلْ (فعولن)
7- متفاعلن	متفاعلن (بإسكان التاء)	مُتفاعلن- متفا- مُتْفا- متفاعلان- متفاعلاتن
8- مفعولاتُ	مَفْعلاتُ	مَفْعلا- مفعلاتْ

العلل الجارية مجرى الزحاف

هي العلل التي تأخذ صفة الزحاف في عدم اللزوم، فإذا عرضت لم يجب على الشاعر التزامها؛ بل جاز له تركها والعود إلى الأصل. وتلك العلل كثيرة أغلبها لم يقع في الشعر العربي إلا نادرًا نحو الخزم وهو زيادة حرف إلى أربعة أحرف في صدر الشطر الأول من البيت، أو حرف أو حرفين في أول العجز وشذّ بأكثر من أربعة في أول الصدر وبأكثر من حرفين في أول العجز مثاله في الشطر الأول بحرف قول الشاعر:

وكأن أبانا في أفانين وَدْقه ... كبير أناس في بجادٍ مزمّل

فكلمة كأن وزنها فعول وزيدت قبلها الواو.

ومنها الخرم، بالراء وهو اسم يطلق بالمعنى العام على إسقاط أول الوتد المجموع في أول شطر من البيت وتختلف أسماؤه بحسب موقعه، ولا يكون إلا في التفاعيل المبدوءة بوتد مجموع وهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، وقد يقع فيها وحده أو يجتمع مع علة أخرى.

ومنها علة التشعيث وهو حذف أول الوتد المجموع؛ مثل فاعلاتن تحذف عينها فتصير فالاتن وتحول إلى مفعولن. ومثل فاعلن تصير فالن وتحول إلى فعلن. والحذف وبه تصير فعولن فعو وتحول إلى فعل.[1]

1) انظر: مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 24

الغين

1- الغاية

الغايةُ في اللغة مَدَى الشيء و أَقْصاه، والغاية في العروض هي التغيرات التي تصيب تفعيلة الضرب، وهي المَقْطُوعُ والمَقصورُ والمَكْشوف والمَقْطُوف ،وهذه لا تكون في حَشْوِ البيت وسُمِّي غايةً لأنه نهاية البيت.[1] ففي قول الشاعر:

هــذه كؤوســي مــرةٌ كِـالردى   مـــا ملؤهــا إلا عــصير الهمــومْ

- - ب - \ - - ب - \ - ب -   - - - ب - \ - - ب - \ - ب -

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلان

جاءت التفاعيل تامة صحيحة باستثناء تفعيلة الضرب. ويحدد التبريزي التغيير بثلاثة أشياء: إسقاط حرف متحرك، وإسقاط زنة حرف متحرك، وزيادة لم تكن في الأصل.[2] وقد حدثت زيادة على الأصل (زيادة حرف ساكن) في تفعيلة الضرب.

---

1) لسان العرب: غري. وانظر: القيرواني: العمدة. ج 1، ص 147

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 142

الفاء

1- الفاصلة

الفاصلة نوعان: فاصلة صغرى وهي أربعة أحرف من التفعيلة، ثلاثة أحرف متحركة والرابع ساكن، نحو تفعيلة (متفاعلن) فالجزء الأول منها (مُتَفَا) أربعة أحرف، ثلاثة منها متحركة، والرابع ساكن. والنوع الثاني فاصلة كبرى، وهي خمسة حروف، أربعة منها متحركة والخامس ساكن، نحو تفعيلة (فعلتن). وقال الخليل: فإن اجتمعت أربعة أحرف متحركة فهي الفاضلة بالضاد المعجمة مثل فعَلَتن.[1]

2- الفَصْل

الفَصْل كلُّ عَرُوض (تفعيلة العروض) بُنِيت على ما لا يكون في الحَشْو، كمَفَاعلن في الطويل، فإنها فَصْل لأنها قد لزمها ما لا يلزم الحَشْو، لأن أَصلها مَفَاعيلن، والعَروض قد لزمها مَفَاعلن فهي فَصْل. وإنما سميت فَصْلاً؛ لأن تفعيلة العروض نصف البيت.[2] ويوضح ،التبريزي تعريف الفصل بقوله: كل تغير اختص بالعروض ولم يجز مثله في حشو البيت، ويكون في إسقاط حرف متحرك فصاعداً. وبيان هذا أن كل عروض ثبتت أصلاً أو اعتلالا على ما يكون في الحشو نحو

---

1) لسان العرب: فصل. وانظر: القيرواني: العمدة. ج، 1، ص 138. و المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ص 40

2) لسان العرب: فصل .

(مفاعلن) في عروض الطويل، لأنها تلزم ،وهي لا تلزم في الحشو ،و (فاعلن) في عروض المديد و(فعلن) في عروض البسيط، فكل عروض جاز أن يدخلها هذا التغيير سميت باسم ذلك التغيير وهو الفصل. ومتى لم يدخلها هذا التغيير سميت صحيحة [1].

ولو تأملنا الأبيات الآتية من بحر الطويل

رماني بحرّ الشوق بردُ نسيمها   أحدّثتَ عن حرّ مذيب من البرد

ب - - اب - - - اب - ب اب - ب - ب - - اب - - - اب - - اب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وما طابَ عرفٌ من سراها وإنما   تطيّبُ في جنح الدجى بسُرَى هند

ب - - اب - - - اب - ب اب - ب - ب - - اب - - - اب - ب اب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

حدا بالأسى شوقي رواحل أدمعي   فكم خدّدَ الخد الذي فوقه تَخْدِي

ب - - اب - - - اب - ب اب - ب - ب - - اب - - - اب - - اب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

لتبين لنا أن تفعيلة العروض لزمت حالة واحدة (مفاعلن) على الرغم أن أصلها (مفاعيلن) .

1) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي ،ص 142

القاف

1- القافية

قافية الرأس مؤخره، والقافية في الشعر سميت قافية لأنها تقفو البيت، أو لأن بعضها يتبع أثر بعض.[1] ويقارب القرطاجني بين موقع القافية في بيت الشعر ومكونات الخيمة بقوله: ((يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت العروض رأس الخباء وما يعالى به العمود، فأحكمت هيآتها لذلك وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمته السفلى، وجعلوا اطراد النظام المتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت. ومما يقوى أن العروض كموصل القائمتين أن كثيرا من الأعاريض القصار والتي قد نقص بعض أجزائها لا يجعلون لها أعاريض كمشطرات الرجز أو لا يحافظون على وضعها ولا يرتبطون في ذلك إلى هيآت محفوظة))[2]، ((فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكين؛ والثانية جهة صحة الوضع؛ والثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ والرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهار الإحسان أو الإساءة. ولكون القافية يجب أن يتحفظ فيها من هذه الجهات الأربع قال بعض العرب لبنيه: (اطلبوا الرماح

1) لسان العرب: قفو

2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 257

فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه. فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته)))[1].

والقافية تمنح الشعر تأثيرًا موسيقيًا مضافًا إلى ما يعطيه الوزن، وتضفي عليه نغمًا خاصًا من خلال انسجام الأصوات، والتمكن منها برهان على مقدرة الشاعر، ووسيلة لجذب الانتباه، كما أنها تضفي على القصيدة مسحة من الجلال، وتعين الذاكرة على الاحتفاظ بتسلسل الأبيات، وتشحذ حاسةَ التوقع عند السامع، وتعين على جعل النظم أكثر وضوحًا، وأشدَّ قابليةً للحفظ، وتربط بين أبياتِ القصيدةِ الواحدةِ برباطٍ مشترك. وإذا كان الشعرُ يتميزُ بأنه كلامٌ ذو إيقاعٍ موسيقي، فلابد أن تكون الأذن هي الوسيلة الأولى للتفرقة بين مستويات الشعر المختلفة.[2]

ويشكل تعريف القافية خلافا بين العروضيين، ويمكن تصنيف اختلاف تعريف القافية على النحو الآتي:

1- قال الخليل بن أحمد: القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن .[3] والقافية على هذا المذهب، تأتي جزءا من كلمة، أو كلمة واحدة، أو كلمتين. ففي قول المتنبي:

شمس ضحاها هلال ليلتها　　　در تقاصيرها زبَرْجدها

القافية (برْجدها)، لأن آخر البيت هو الألف، وأول ساكن من الكلمة هو حرف الراء، والحرف المتحرك الذي يقع قبل الساكن هو الباء، فالقافية جزء من (زبرجدها) وفي قول الشاعر:

تزود إلى يوم الممات فإنه　　　ولو كرهته النفس آخر موْعد

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص 271

2) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر " قصيدة النثر " .عُقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

3) لسان العرب: قفو.

فالقافية (موعد)؛ لأن آخر البيت حرف الدال، وأول ساكن هو حرف الواو، والحرف المتحرك الذي يقع قبل الساكن هو الميم، فالقافية كلمة (موعد).

وفي قول الشاعر:

لكـل مـا يـؤذي وإن قـل ألم ... مـا أطـول الليـل علـى مـن لمْ يـنم

فالقافية كلمتان، لأن آخر حرف من البيت حرف الميم، وأول ساكن هو حرف الميم في (لم)، والحرف المتحرك الذي وقع قبل الساكن هو اللام، فالقافية كلمتان (لم ينم).

2- قال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام، وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف، لأن القافية مؤنثةٌ، والحرف مذكر. ولو قال لك شاعرٌ: اجمع لي قوافي، لم تجمع له أنصافاً، وإنما تجمع له كلمات، نحو: غلام وسلام.[1]

3- قال الفراء يحيى بن زياد في كتاب حروف المعجم: إن القافية هي حرف الروي، واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين.[2]

4- قال قطرب: القافية الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وهو المسمى رَوِيّاً.[3] وينفي الأخفش أن يكون الروي هو القافية بقوله: ومن زعم أنَّ حرفَ الرَّويِّ هو القافيةُ، لأنه لازمٌ، نقول له: صحّة البيت لازمة، فهلاً تجعلها قافية. وتأليفه لازم له وبناؤه، فهلاً تجعل كلَّ واحدٍ من ذا قافية؟ فإن كانت الحروف هي القوافي، فقد اتفقت في قال وقيل، لأنهما لامان. وإذا سمعت العرب مثل هذا قالوا: اختلفت القوافي. فقولهم: اختلفت القوافي، يدلُّ على أنهم لا يعنون الحروف. وجميع من ينظر في الشعر إذا سمع مثل هذا قال: اختلفت القوافي. فقولهم: اختلفت القوافي، يدلّ على أنهم لا يعنون الحروف.[4]

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 4 – 6

2) القيرواني: العمدة، ج 1، ص 153

3) لسان العرب: قفو

4) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 4 – 6

5- بعض العرب يجعل القافية هي القصيدة كلها، ويروي الأخفش: سمعت عربياً يقول: عنده قوافٍ كثيرةٌ، فقلت: وما القوافي؟ فقال: القصائد وسألت آخر فصيحاً. فقال: القافية القصيدة. ثم أنشد:

وقافيـــة مثـــلِ حـــدِّ الســـنّا ... نِ تبقـــى ويهلـــكُ مـــن قالَهـــا

يعني القصيدة. وفي قول آخر:

نبّئـــتُ قافيـــةً قيلـــتْ تناشـــدها ... قـومٌ سـأتركُ في أعراضـهم نـدبا [1]

6- جعل بعض العرب البيت قافية. قال حسّان:

فـــنحكم بـــالقوافي مـــن هجانـــا ... ونـضربُ حـينَ تخـتلط الـدماءُ [2]

ويرى السكاكي أن تسمية البيت أو القصيدة قافية هومن باب إطلاق اسم اللازم على الملزوم وباب تسمية المجموع بالبعض.[3] وقال الأزهري: العرب تسمي البيت من الشّعر قافية، وربما سموا القصيدة قافية.[4]

7- جعل بعض العرب القافية كلمتين. يروي ابن رشيق انه سأل أعرابيا أنشد:

بناتُ وطّاءِ على خدِّ اللّيلْ

لأمِّ من لم يتّخذهنَّ الويلْ

فقلت: أين القافية؟ فقال: خدّ الليل، لأنّه إنما يريد الكلام الذي هو آخر البيت، لا يبالي قلَّ أو كثر.[5]

ولما كانت قيمة القافية تكمن في الموسيقى التي تنبعث منها، على اعتبار أنها رابط موسيقي بين أبيات القصيدة، أو إشارة صوتية على انتهاء البيت؛ فينبغي تسخير التباين في تعريف القافية للكشف عن المستوى الموسيقي لها، وهذا يعني

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 1 – 4
2) القيرواني: العمدة. ج 1، ص 153
3) انظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 689
4) لسان العرب: قفو
5) القيرواني: العمدة. ج 1، ص153

الإفادة من كل التعريفات السابقة تحقيقا للإيقاع؛ فالقصيدة التي يقتصر فيها الإيقاع على تردد حرف الروي وحده، تعد القافية فيها حرف الروي، لأنه الوحدة الموسيقية الوحيدة التي تشكل إيقاع القافية، "وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية."[1]

<u>التعالق النفسي للقافية</u>

ينبه القرطاجني إلى التعالق بين القافية ومعنى البيت بقوله: ((فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به. فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس ويقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل))[2]

وقد تبين أن الشعراء لهم مذهبان في بناء الشعر، وأن كل مذهب له ثلاثة مآخذ. فالمذهب المختار - وهو بناء البيت على القافية - يحسن فيه بناء البيت بأسره على القافية إذا لم يحتج فيه إلى مناسب متقدم، أو إذا احتيج وتيسر وجه المناسبة، ويحسن أن يبني عليها من أول الشطر الثاني أو ما يتصل به مما قبله حيث يكون البيت وصلة بين فصلين أو طرف فصل، ثم يبنى الشطر الأول بعد عدم صعوبة القافية على عبارة تليق بما تقدم عليها وتأخر عنها، وذلك غير عزيز.

فأما بناء أكثر البيت على القافية فيقع فيه التكلف كثيرا، لأنه لا يخلو من أن يكون الطرف المتقدم في المبني من المعنى مناسبا للبيت الذي قبله فيكون ما يقدم عليه لتكميل البيت فضلا لا يحتاج إليه، وإن لم يكن مناسبا لما تقدم فبعيد أن تقع قبله لفظة أو لفظتان تنتسب إليه وإلى ما تقدم انتسابا قويا، فيقع التكلف أيضا.

---

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص247

2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص 275

وأما المآخذ الثلاثة في المذهب الثاني فقل ما تخلو من التكلف. وأشدها إغراقا في التكلف ما بني أكثر البيت على أوله ثم استؤنف بعد ذلك النظر في القافية.

وقد يعرض للخواطر في حال جمامها نهز في نظم الكلام فينتظم البيت كله دفعة في غاية السهولة والبعد عن التكلف. واتفاق مثل هذا للمطبوعين كثير. ووجوه اجتلاب الخواطر للكلام وطروه عليها كثيرة. وإنما ذكرت منها ما تيسر.[1]

ويقودنا اختلاف العروضيين في تعريف القافية إلى اختيار مساحة إيقاعية واسعة للقافية من خلال ترجيح تعريف الخليل بن أحمد، ويغنينا هذا الاعتماد عن تعريف الأخفش (آخر كلمة في البيت)، وعن تعريف الفراء (حرف الروي)، فكلما تعددت الأصوات الإيقاعية في مساحة القافية ارتفع المستوى الإيقاعي، وهو أمر يتكفل به تعريف الخليل للقافية .

ويفضي حد القافية عند الخليل إلى تأمل الأصوات المجاورة للروي بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافية التي تعتمد على التنوع والتناسب والتوافق، ومن التشكيلات الإيقاعية التي يمكن دراستها وفق تعريف الخليل بن أحمد ما يلي:

1- الإيقاع المتجانس أو المزدوج

وهو تردد صوت الروي في كلمة القافية. وقد يأتي الصوت المتردد مجاورا للروي، ومفصولا عنه بأحد أصوات الردف، ويمكن تسمية الأول بالإيقاع المتجانس القصير، والثاني بالإيقاع المتجانس الطويل، والفرق بين النوعين فرق في المدة الزمنية التي يستغرقها الصوتان المتجانسان، فالتردد التجاوري أقصر زمنا من التردد المفصول بأحد أصوات الردف، وعليه فإن التردد المفصول أكثر ثراء لإيقاع القافية، لأنه كلما طال زمن النطق بالصوت زاد الوضوح الصوتي السمعي، وتمكن المتكلم من ترنيم وتنغيم الصوت، ومن إيصاله إلى أذن المتلقي واضحا ومؤثرا. ففي قصيدة

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص281

تنتهي أبياتها بكلمات (دلال، طلال، زلال، قلال، ظلال، الأغلال، حلال) يتكون التشكيل الإيقاعي أو المساحة الإيقاعية من (لال) .

ويأتي الإيقاع المتجانس أو المزدوج إفراديا وثنائيا: فالإفرادي هو تردد صوت واحد قبل الروي، نحو قول ابن دريد في مقصورته:

وَلَــو أَشــاءُ ضَــمَّ قُطرَيْــهِ الــصّبا عَلَــيَّ فِي ظِلَّــي نَعــيمٍ وَغِنــى
وَلاعَبَــتني غــادَةٌ وَهنانَــةٌ تُــضني وَفِي ترشــافِها بُــرءُ الــضَنى

تردد صوت النون قبل الروي فأضاف إيقاع الغنة إلى الإيقاع الرئيس نغمة موسيقية جديدة. وصوتا الغنة (الميم والنون) من الأصوات الأثيرة التي تملك تأثيرا نفسيا مائزا وذلك أن الغنة ((نغم شجي تعشقه الأذن وتلذه النفس، ولذلك يكثر دخوله في ترتيب مفردات اللغة تطريباً وتشجية، فنرى منه الكثير المكرر في تضاعيف الكلام وقوافيه)) .[1] والثنائي وهو تردد صوتين قبل الروي، نحو قول ابن دريد في مقصورته:

1) وَقَــد سَــما عَمــرٌو إِلى أَوتــارِه فــاحتطَ مِنهــا كُــلَّ عــالي المُستَمى
2) فَإِستَنزَلَ الزَبّاءَ قَسراً وَهيَ مِن عُقــابِ لُــوحِ الجَــوِّ أَعلــى مُنتَمــى
3) وَسَــيفٌ إِســتَعلَت بِــهِ هِمَّتُــهُ حَتّــى رَمــى أَبعَــدَ شَــأوِ المُرتَمــى

فقد تردد صوتا التاء والميم قبل الروي مما وفر ثلاث وحدات إيقاعية للقافية وهي التاء والسين والألف المقصورة، ولا يخفى أن المستوى الإيقاعي للمزدوج الثنائي أعلى من المزدوج الإفرادي من حيث عدد الأصوات المتجانسة التي تقع قبل الروي في الأبيات المتتابعة، فكلما زاد عدد الأصوات زاد المستوى الإيقاعي. ويوفر تردد الصوتين تنوعا إيقاعيا لقافية البيت الواحد، إذ ينتقل الإيقاع من الهمس في التاء إلى الجهر في الميم .

1) شفيع السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط1، 1978، ص 12.

2 – الإيقاع المتقطع

هو تردد صوت ما قبل الروي، ويأتي مجاوراً، أو مفصولا عنه بصوت من أصوات الردف، وينتج عن هذا التردد إيقاع جديد يعمل على توسيع المساحة الموسيقية للقافية؛ فبدلا من قصر الإيقاع على تردد صوت الروي وحده، فإن الإيقاع يتشكل من تردد صوتين في عدد من قوافي الأبيات. فلو نظرنا في قصيدة رويها الباء ـ مثلا ـ لتبين لنا أن صوت الراء قد تردد مجاورا للروي في قوله: "القرب، العرب، كرب، الحرب، السرب، الدرب، الجرب، الضرب، الكرب، زرب، السرب، الحرب، وأن صوت الهاء قد تردد مجاورا للروي في قوله: "شهب، سهب، الصهب، نهب، الشهب، الشهب. فقد أضاف صوتا الراء والهاء نغمتين جديدتين لإيقاع القافية الذي أصبح يتشكل من إيقاع دائم يمثله صوت الروي (الباء)، وإيقاع متقطع يمثله صوتا الراء والهاء المجاورين للروي.

3- الإيقاع الإبدالي

هو إبدال موضعي بين حرفين من حروف كلمة القافية، مع مراعاة جنس وموقع الحرفين المتبادلين. أو هو إبدال نوعي للحركات في قواف متماثلة لفظاً؛ فقد تتبادل الضمة والفتحة، أو الضمة والكسرة، أو الفتحة والكسرة مواضعها. ويحقق هذا التبادل الموضعي للحروف والنوعي للحركات ثراء موسيقياً للقافية، وتواصلاً دلالياً على الرغم من التباين الدلالي الناجم عن الإبدال الموضعي والنوعي.

4- الإيقاع التناظري

وهو التناظر بين الأصوات المجهورة والمهموسة، وبين الأصوات المفخمة والمرققة، في كلمات القوافي. فالفرق بين العين والحاء، والغين والخاء، والزاي والسين في ملمحي الجهر والهمس، والسامع لا يكاد يفرق بين الصوت المجهور والمهموس، لذلك يبدو الصوتان صوتاً واحداً، مما يجعل القوافي التي وقع فيها تناظر بين الأصوات المجهورة والمهموسة ترتفع إلى درجة الكمال الموسيقي، كذلك الأمر في القوافي التي وقع فيها تناظر بين الأصوات المفخمة والمرققة، والأصوات المجهورة

والمهموسة التي وقع بينهما تناظر هي العين والحاء، والغين والخاء، والزاي والسين، وأما الأصوات المفخمة والمرققة فهي الصاد والسين، والضاد والدال، والطاء والتاء. كقول الأخطل:

حَيِّ المَنَازِلَ بينَ السَّفْحِ والرُّحَبِ ... لم يبقَ غيرُ وُشُومِ النَّارِ والحَطَبِ
حامِي الوَدِيقَةِ تُغْضِي الرِّيحُ خَشْيَتَهُ ... يكادُ يُذْكِي شَرَارَ النَّارِ في العُطَبِ

فقد وقع تناظر صوتي بين الحاء والعين في قوله: "الحطب، العطب"، وهما صوتان حلقيان احتكاكيان، الأول منهما مهموس، والثاني مجهور وفي قوله:

شَرَّقْنَ إذ عَصَرَ العيدانُ بارِحُها ... وَأيْبَسَتْ غيرَ مجرَى السِّنَّةِ الخُضَرُ
وَدَغْدَغَتْهُ رياحُ الصَّيْفِ واضطَرَبَتْ ... فوقَ الجَآجِيءِ من آذيِّهِ غُدُرُ

وقع تناظر صوتي متبادل بين الخاء والغين، والضاد والدال، والتناظر الأول تناظر بين ملمحي الجهر والهمس، والتناظر الثاني تناظر بين ملمحي التفخيم والترقيق، ويمكن تسمية هذا التناظر؛ بالتناظر المركب، لأنه وقع بين أربعة أصوات. وفي قوله:

ولو تُكَلِّفُهَا رِخْوٌ مَفَاصِلُهُ ... أو ضَيِّقُ الباعِ عَن أمثالِها سَعَلا
وقد تُنَقِّذُهُمْ من قَعْرِ مُظْلِمَةٍ ... إذا الجبانُ رأى أمثالَها زَحَلا

وقع تناظر صوتي متبادل بين السين والزاي، والعين والحاء، وكلا التناظرين وقعا بين ملمحي الهمس والجهر، ولا يعد تناظراً مركباً - كالتناظر الذي تقدم - لأنه وقع في مجموعة صوتية واحدة.

5- الإيقاع الاشتقاقي

هو تردد مادة لغوية في عدد من القوافي بصيغ اشتقاقية متنوعة، فقد تأتي المادة اللغوية فعلا مبنياً للمعلوم ومبنيا للمجهول، أو مسندا إلى ضمير المتكلم

والمخاطب، أو مسنداً إليه مفردا أو جمعاً ، أو اسم فاعل واسم مفعول ، أو على وزن فعال وفعال وأفعال، أو اسماً وفعلا.. إن تردد المادة اللغوية الواحدة مرتين أو ثلاث مرات في القصيدة يخلق تواصلاً موسيقيا في قوافي الأبيات، ويجعل منها منظومات موسيقية ذات حس إيقاعي متقارب ومتميز، وبخاصة بين القصائد ذات المستوى العددي.

أنواع القافية

تنقسم القافية وفق حركة الروي إلى قسمين:

1 – القافية المطلقة ، وهي التي يكون فيها الروي متحركا ، نحو قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيـــــة أنـــــشبت أظفارهـــــا ألفيـــت كـــل تميمـــة لا تنفـــعُ

وسميت مطلقة لانطلاق الصوت بحركة حرف الروي.

2 – القافية المقيدة، وهي التي يكون فيها الروي ساكنا ، كقول الشاعر:

عجبـــا للـــدهر: صـــبح ودجـــى ونجـــــوم وهـــــلال وقمـــــرْ

وسميت مقيدة؛ لأن صوت الروي قُيد ولم ينطلق، كما أن التقييد عكس الحركة. ((ويستحسن في القوافي المقيدة أن تكون حركة ما قبل الروي إما فتحة ملتزمة وإما ضمة وكسرة متعاقبتين. وقد وردت الفتحة معهما في مقيدات شعراء الإسلام. فأما شعراء الجاهلية فيقل ذلك في قوافي أشعارهم.))[1]

2- القبض

القَبْضُ خِلافُ البَسْط، والقَبْضُ الانقباض، وأَصله في جناح الطائر قال اللّه تعالى: ((ويَقْبِضْنَ ما يُمْسِكُهُنَّ إلا الرحمن)) [2] ، وقبَضَ الطائرُ جناحَه جَمَعَه،

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص 273

2) النحل 79

والقَبْضُ الإسْراعُ ، وانْقَبَضَ القومُ سارُوا وأَسْرَعُوا. وفي العروض القَبْضُ في زِحافِ الشعر حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة ، نحو النون من فعولن والياء من مفاعيلن.[1] فالمعنى اللغوي والعروضي يفيدان القصر والسرعة ، فقبض الجناح هو تقصير، والانقباض السرعة في المشي ، كذلك يتم تقصير التفعيلة وسرعة انقضائها بالقبض، نحو قول الشاعر:

سأغسل عني العار بالسيف جالبا   علي قضاء الله ما كان جالبا

ب ـ ب ا ب ـ ـ ـ ا ب ـ ـ ا ب ـ ب ـ   ب ـ ب ا ب ـ ـ ـ ا ب ـ ـ ا ب ـ ب ـ

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فقد حذفت النون وهي الحرف الخامس من (فعولن) في بداية الشطر الأول، وبداية الشطر الثاني.

وقول الشاعر: (من المضارع)

إذا دنا منك شبرا   فأدنه منك باعا

ب ـ ب ـ \ ـ ب ـ ـ   ب ـ ب ـ \ ـ ب ـ ـ

مفاعلن فاع لاتن   مفاعلن فاع لاتن

فقد حذفت الياء وهي الحرف الرابع من تفعيلة (مفاعيلن) .

وقيل سمي قبضاً ؛ لانقباض الصوت بالجزء (التفعيلة) الذي يدخله، وذلك لأنه يدخل (فعولن ومفاعلين) ليس إلا ، فإذا حذفت النون من الأول والياء من الثاني انقبض الصوت عن الغنة التي كانت موجودة مع النون، وعن اللين الذي كان موجوداً مع الياء.[2]

---

1) لسان العرب: قبض

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ،ص 83

3- القَصْر

القَصْرُ والقِصَرُ في كل شيء خلافُ الطُّول، والمَقْصُور ما أُسْقِطَ آخِرُه وأُسْكِنَ نحو فاعلاتن فقد حذفت النون منها وأسكنت التاء فبقيت فاعلات (- ب -) ،وتُنقل إلى فاعلان (- ب -). [1] نحو قول الشاعر من المديد:

لا يَغُـــرَّنَّ امْــــرَأً عَيْـــشُه كُـــلُّ عَـــيْشٍ صــائرٌ للـــزَّوالْ

- ب - - \ - ب - \ - ب - - ب - - \ - ب - \ - ب -

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن <u>فاعلات</u>

نلاحظ أن تفعيلة الضرب (فاعلات) أصلها (فاعلاتن) فقد حذفت النون منها وأسكنت تاؤها، ويجوز أن تُكتب (فاعلان – ب –). ويحتمل أن يكون سمي بذلك لأنه لما حذف آخره وأسكن ما قبله منع من الحركة، أو لأن الجزء قصر عن التمام كما قصر الاسم المقصور عن المد. [2]

وقول الشاعر من الرمل:

حبـــذا الكفـــران بالحـــب ولا حبـــذا الإيمـــان فيـــه والوفـــاءْ

- ب - - \ - ب - - \ ب ب - - ب - - \ - ب - - \ - ب -

فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن <u>فاعلات</u>

نلاحظ أن تفعيلة الضرب (فاعلات) أصلها (فاعلاتن) فقد حذفت النون منها، وأسكنت تاؤها.

ويقع القصر كذلك على تفعيلة (فعولن) في البحر المتقارب، كقول الشاعر:

تنـــافس في جمـــع مـــال حطـــام وكـــلٌ يـــزول وكـــلٌ يبيـــدْ

ب – ب \ ب - - \ ب - - \ ب - - ب - - \ ب – ب \ ب - - \ ب -

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن <u>فعولْ</u>

---

1) انظر: لسان العرب: قصر

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص108

فأصل تفعيلة الضرب (فاعلْ) فعولن، فقد حذفت منها النون وأسكنت اللام.

والفرق بين القطع والقصر أن القصر يقع في الأسباب، كما حدث لتفعيلة (فاعلاتن) التي تنتهي بسبب (تن) والقطع يقع في الأوتاد، كما حدث لتفعيلة (متفاعلن) التي تنتهي بوتد (علن).

4- القَصْم

تقول: فلان أَقْصَمُ الثَّنِيَّة إذا كان منكسرها، وقد قَصِمَ وقَصِمَتْ سِنُّه قَصَماً وهي قَصْماء انشقت عَرْضاً، ورجل أَقصمُ الثنية إذا كان منكسرها من النصف.[1] والقَصْمُ في العَروض هو تحول مفاعلتن (ب- -ب ب -) إلى مفعولن (- - -) في الوافر، وهو تغير مركب من عدد من الزحافات، أولها تسكين الخامس (العصب) (مفاعلْتن ب - - -)، وتُنقل التفعيلة إلى (مفاعيلن ب - - -)، وثانيها الخرم فتصبح التفعيلة المنقولة (فاعيلن - - -)، وتنقل إلى (مفعولن - - -)،[2] وهذه التغييرات تعني أن تخرم معصوبا.[3] وسمي مقصوما تشبيها للتفعيلة المقصومة بقَصْم السن أو القَرْن.

ومثال القصم قول الشاعر:[4]

مـا قـالوا لنـا سـددا ولكـن	تفـاقم أمـرهم فـأتوا بهجـر
- - - |ب - ب ب - |ب - -	ب - ب ب - |ب - ب ب - |ب - -
مفعولن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

1) لسان العرب: قصم

2) العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي، ص 115، 116

3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، ص 40

4) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 56

5- القصيد (القصيدة)

القَصيدُ من الشِّعْر ما تمَّ شطر أبياته، أو شطر أبنيته. وسمي بذلك لكماله وصحة وزنه. وقال ابن جني سمي قصيداً لأنه قُصِدَ واعتُمِدَ والجمع قصائد، والقَصيدُ جمع القَصيدة كسَفِين جمع سفينة، وقيل الجمع قصائدُ وقصيدٌ. وقيل سمي قصيداً لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيِّد والمعنى المختار، وأَصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يَتَقَصَّدُ أَي يتكسر لِسِمَنِه. وقيل سمي الشِّعْرُ التامُّ قصيداً لأَن قائله جعله من باله فقَصَدَ له قَصْداً ولم يَحْتَسِه حَسْياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل رَوَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتَضِبْه اقتضاباً. وفي العادة يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأَما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة.[1] وقيل: لا تسمى الأبيات قصيدة حتى تكون عشرةً فما فوقها، وقيل أزيد من عشرة وقيل حتى تجاوز سبعةً، وما دون ذلك قطعة.[2]

6) قصيدة النثر

أشارت نازك الملائكة للبداية الزمنية لظهور ما يسمى قصيدة النثر، ولم تخل إشارتها من رفض مطلق لقصيدة النثر، وهو ما تجلى في حزمة من الألفاظ والنعوت التي وردت في سياق حديثها عن بداية قصيدة النثر، ففي لبنان قامت عدوة غريبة ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مؤخرًا مجلة "شعر" التي راحت تدعو إليها ملحة. وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة أن الوزن ليس مشروطًا في الشعر، وإنما يمكن أن نسمي النثر شعرًا، لمجرد أن يوجد فيه مضمون معين؛ وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعًا على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتبًا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة "شعر". وكأن نازك أرادت أن تقول: إن

---

1) لسان العرب: قصد

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 65

قصيدة النثر ليس فيها من ملامح الشعر الحر إلا الشكل الفني لتوزيع الأسطر، وكلمة شعر على غلاف الكتب التي تزعم أنها شعر.

ولم تكتف نازك برفض قصيدة النثر، فحملت الداعين إلى قصيدة النثر مسؤولية الخلط الذي حدث بين الشعر الحر الموزون وقصيدة النثر التي تفتقر إلى الوزن، وهو أمر يفهم من قول نازك: وما يهمنا في هذا الموضوع، أن نثرهم هذا، الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيرًا من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذي يبدو ظاهريًا وكأنه مثله. وخيل إليهم نتيجة لذلك، أن الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له.[1]

وتحرص نازك على تحديد مفهوم لقصيدة النثر، فالشعر في نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء كان موزونًا أو غير موزون؛ لأن الوزن، في رأيهم، ليس شرطًا في الشعر. وعلى هذا الأساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون. فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفًا مشتقًا من آرائهم هذه قلنا إنه "تجمع معانٍ جميلة موحية فيها الإحساس والصور".[2]

وتنبه إلى افتقار قصيدة النثر إلى المقومات الإيقاعية مما يفقدها خاصية يتفوق بها الشعر عليها في إثارة المشاعر ولمس القلوب. ولذلك كان النثر، في الغالب، قرين البحث العلمي والدراسة الموضوعية، حتى أصبحنا نصف الشعر الذي لا يطربنا بأنه "نثري". والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها أن الناثر، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني، يبقى قاصرًا في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون.[3]

1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 157

2) المرجع نفسه. ص 223

3) المرجع نفسه ص 226

وتربط نازك بين ظهور قصيدة النثر وترجمة الشعر الأوروبي، إذ إن تشوه حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي. وجاءت الإساءة الثانية من "الدعوة إلى قصيدة النثر" كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية، ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطّعًا ويسمونه في حماسة غير علمية شعرًا.[1]

وترى سوزان برنار أن قصيدة النثر قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور ،خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية.[2] ويصف جان كوهن قصيدة النثر بأنها شعر أبتر إذ((إن الفنّ الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائماً كما لو كانت شعراً أبتر))[3]

وما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التفعيلة، وهي التركيب اللغوي حين ينتظم في انساق من الموازنات والتقطيع. والتكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة ويهدف دلالي محدد. والتوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها.[4]

و((الاهتمامُ بالقراءة وحده لا يكفي لتربيةِ الأذن، وإنما علينا أن نُحْسِنَ الاستماعَ في ذكاءٍ أيضًا، لأن الإيقاعَ في الشعرِ يتركب في كثيرٍ من الأحوالِ من مجموعةٍ مؤتلفة، ومعقدة، من وحداتٍ نَغَمية، ومن لم يتعود سمعه على أن يهجس بها سريعًا، وأن يتعرف عليها عندما تحدث، فإنه لا يستطيع أن يستوعبها كاملةً، مثل ما

---

1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 157

2) برنار، سوزان: جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، د.ت.ص16.

3) كوهن ،جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص 52

4) العيد يمنى: في معرفة النص. دراسات في النقد الأدبي دار الآداب، بيروت، ط 4 1999، ص106

يحدث لمستمع الموسيقا غير المدرب، تفلت منه الظلالُ الشفيفةُ في اللحن، ويكتفي كلُّ واحد منهما، مستمع الشعر ومستمعُ الموسيقا بالخطوط العامة فحسب لأيّةِ قصيدة أو مقطوعة موسيقية. بقي أن أشير إلى أن السامع لا يهجس عادة، ولا يتعرفُ إلى ما يسمعُ بداهةً، إلاّ من خلال معرفة جيدة بعلم العروض والقوافي، والتمكن من صوتيات اللغة، وقواعد النحوِ والصرف، لأن تحليلَ إيقاعِ كلِّ بيتٍ في قصيدته، وردَّهُ إلى العناصر والوحدات التي يتألف منها من التفعيلات، وما يلحقُه من الزحافات والعلل، هو ما يهذب سمعنا، ويتيح له مع التدريب أن يميز - بمجرد السماع - بين تفعيلات قصيدة وأخرى، وأن يدرك التغييرات التي أدخلها الشاعر من زحافاتٍ وعلل.))[1]

وجماليات قصيدة النثر لا تمنحها صفة الشعر عند كمال محمد بشر، ((فلكل مبدع أن يكتب بالطريقة التي يرتضيها، وأن يتحرك في المجال الذي يحسنه، ولكن ما ينبغي أن نرفضه هو سرقة الشعارات، وتزييف المصطلحات، فما يخرج عن القالب الشعري ليس شعرًا، وقد يكون كلامًا جيدًا، وأدبًا جميلاً، يستحق التسجيل والإعجاب، وعلينا أن نبحث له عن مصطلح يوافقه.))[2]

ويدافع محمد عبد المطلب عن قصيدة النثر ويحتكم للمعنى المعجمي لاثبات صلة قصيدة النثر بمصطلح "قصيدة" (("فقصيدة النثر" مصطلح، وتوثيق المصطلح يقتضي الرجوع إلى المعاجم فتجد المعجم يربط كلمة (قصيدة) بالقصد والإجادة والتحسين والمهارة في الصنعة. لم يربطها المعجم بالوزن ولا القافية، وإذا قيل عن المعجم ربطها بالشعر، نقول: والمعجم يقول: عن الشعر من الشعور والصدق. معنى هذا أن القصيدة يمكن أن تتحقق في إبداع يتوافر فيه القصد والفطنة والإجادة. هذه الأمور الثلاثة يمكن أن تُطلق على إبداع دون أن يتحقق فيه الوزن ولا القافية. أما كلمة (نثر) فالواقع أن المعاجم القديمة أهملتها على أساس أن المعنى معروف، ولم

1) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر" .عُقِدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

2) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر" .عُقِدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

يقل الزمخشري إلا رجل نثر أي حسن الكلام. وابن منظور لم يقل إلا: "النثر كثرة الكلام". لم يذكر لنا حدودًا معرفية عن كلمة النثر. ولعل أبا حيّان التوحيدي هو الذي قال: "إن النثر من حيز البساطة، والنظم من حيّز التركيب". وحتى البساطة والتركيب من الممكن عدلاً اجتماعهما في كيان واحد. فقصيدة النثر حضرت إلى الواقع العربي، لكنّها مسبوقة بمرحلة هي مرحلة الشعر المنثور سنة 1912م كتب المنفلوطي يقول: "والوزن للشعر كالحلْي للغانية لا يعيبها عَطَل، فإن الشعر لا يعيبه أن يخلو من الوزن والقافية" وهذا كلام المنفلوطي نصًّا. إن قصيدة النثر تخلّت عن صفاء اللغة ومالت إلى ما تسميه التداولية وتخلّت عن أناقة التعبير ودخلت في لغة الحياة اليومية، ومالت إلى الانكماش الشديد، وإلى التمدُّد الشديد نتيجة لاستعانتها بفنون قولية من القصة والمسرحية وأهم شيء أن قصيدة النثر تخلّت نهائيًّا عن مقولة رومانسية مغرقة وذهبت إلى رومانسيتها هي، وهي التجربة، ودخلت فيما أُسَمّيه المواقف والأحوال واللحظة.))[1]

7- القطف

القطف في تفعيلة عروض الوافر (مفاعلتن) هو حذف التاء والنون وإسكان اللام فتتحول التفعيلة إلى (مفاعل ب - -) وتنقل إلى (فعولن ب - -)، وليس في الشعر مقطوف غيره[2]. وسمي مقطوفاً لأنك قطفت الحرفين ومعهما حركة ما قبلهما، فصار كالثمرة التي تقطعها فيَعْلَق بها شيء من الشجرة [3]، وكأن حرفي النون والتاء ثمرة الشجرة وحركة اللام ما تعلق بالثمرة من أوراق الشجرة. ففي قول الشاعر:

سلوا قلبي غداة سلا وتابا	لعل على الجمال له عتابا
ب - - - ا ب - ب ب - ا ب - -	ب - ب ب - ا ب - ب ب - ا ب - -
مفاعلْتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

---

1) من كلمة الدكتور محمد عبد المطلب في ندوة قضايا الشعر المعاصر " قصيدة النثر ". عُقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م

2) انظر: القيرواني: العمدة، ج 1، ص 139

3) لسان العرب: قطف

أصل تفعيلتي العروض والضرب هو (مفاعلتن). فحذفت النون والتاء منهما، وأسكنت اللام، فصارت التفعيلة (مفاعل ب - -)، ثم نُقلت إلى (فعولن ب - -). والشائع في وزن الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، ولا يطرأ أي تغيير على تفعيلة (فعولن) في العروض والضرب.

8- القطع

المَقْطُوعُ هو حذف آخر الوتد وتسكين ما قبله نحو قول الشاعر:

إن الكواعب إن رأينك طاويا   وصل الشباب طوين عنك وصالا

- - ب - | ب ب - ب - | ب ب - ب -   - - ب - | ب ب - ب - ب - | ب ب - -

مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن   مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

فأصل تفعيلة الضرب (متفاعلن)، حُذف آخر الوتد المجموع (علن)، أي: النون، وأسكنت اللام، فصارت التفعيلة (متفاعل ب ب - -).

9- القوما

له وزنان: الأول منهما، بيته مركب من أربعة أقفال، منها ثلاثة متساوية في الوزن والقافية، والأخر هو الثالث أطول منها وهو مهمل بغير قافية. والوزن الثاني منها بيته مركب من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة القافية يكون القفل الأول منها أقصر من الثاني والثاني أقصر من الثالث. ومخترعوه البغداديون في دولة الخلفاء من بني العباس.

واشتقاق اسمه من قول المغنين: (قوما للسحور)، ينبهون به رب المنزل ويذكرون فيه مدحه والدعاء له، فأطلقوا عليه هذا الاسم وصار علماً له. ثم لما شاع وكثر فيه التصنيف نظموا فيه الغزل.

وقيل: إن أول من اخترعه ابن نقطة برسم الخليفة الناصر. والصحيح أنه مخترع من قبله، وكان الناصر يطرب له، وكان لابن نقطة ولد صغير ماهر في نظم القوما والغناء به، وأراد أن يعرف الخليفة بموت والده ليجريه على مفروضه، فتعذر ذلك عليه، فصبر إلى دخول شهر رمضان ثم أخذ أتباع والده من المسحرين ووقف في أول ليلة من الشهر وغنى النوبة بصوت رقيق فأصغى الخليفة إليه فأطربه، فلما وصل إلى القوما:

يـــــا ســـــيد الـــــسادات	لـــــك بـــــالكرم عـــــادات
انـــــا بـــــني ابـــــن نقطـــــة	وبيّـــــي تعـــــيش إنـــــت مـــــات

فأعجب الخليفة منه هذا الاختصار وأحضره وخلع عليه وفرض له ضعفي ما كان لأبيه.

وهذا البيت من الوزن الاول الذي بيته بأربعة أقفال وثلاث قواف.

ولا ينبغي أن تنظم القوما إلا باللفظ العامي السهل الرقيق أسوة بـ (الكان والكان) بل أرق منه. وكل بيت من القوما قائم بنفسه كالمواليا و الدوبيت، وكذلك إذا نظم الناظم منه قطعة كالقصيدة على رويّ واحد جاز له تكرار قافية كل بيت منها في آخره، فمن لطائف أهل العراق قولهم من ضروبات القوما وهو:

إن ردت تخطـــــي بحـــــوزْ	إجعـــــل كفوفـــــك بحـــــوزْ
وإلا فـــــلا تتعـــــشق	قـــــدودنا والنحـــــور

ومثله:

يَمْـــــي يريـــــد عـــــصفور	ولا يكـــــون نفـــــور
يعـــــبر ليـــــاب الحليمـــــة	يجـــــي ليـــــاب الـــــصور[1]

ولا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه (مستفعلن) الثانية إلى (مستفعلْ) ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ما شاع في هذه العصور من التخلص من حركات الإعراب.[2]

---

1) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق: رضا محسن القريشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني .منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 142 وما بعدها

2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص236

الكاف

1- الكان وكان

شاع هذا الوزن بين البغداديين في عصور متأخرة، فقد بدأ بعض الناظمين فيها يتحللون من بعض قواعد الإعراب. وقد ارتقى هذا الوزن قليلا حين جاء الإمام ابن الجوزي والواعظ شمس الدين، فنظما منه الحكم والمواعظ في القرن السادس والسابع الهجري.[1]

وله وزن واحد وقافية واحدة، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الشطر الثاني، ولا تكون قافيته إلا مردوفة قبل حرف الروي بأحد حروف العلة، ومخترعوه البغداديون، ثم تداوله الناس في البلاد. وسمي بذلك لأنه أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه غير الحكايات والخرافات فكان قائله يحكي ما كان وكان، إلى أن كثر واتسع طريق النظم فيه، فنظموا فيه المواعظ والرقائق والزهديات، فمن ذلك قول القائل منه:

لنا يغمز الحواجب ... كلام تفسيرو منّو
وأم الأخرس تعرف ... بلغوة الخرسان
لا شي بلاشي تأخذ ... إن لم تقدم تقدمه
فازرع إذا ردتْ تحصد ... غدا يجي نيسان
إن كنت تعشق وتفزع ... من لا يجي ليلة غدا

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص234

مـــــــا في شـــــروط المحبـــــة	عاشـــــق يكـــــون فزعـــــان
لقمـــة مـــن القـــدر تكفـــي	لمـــن يـــشم الرايحـــة
ونـــصف لقمـــة تـــتخم	لمـــن يكـــون شـــبعان
قبّـــل كفـــوف أضـــدادك	حتـــى يلـــوح لـــك قطعهـــا
فـــإن ظفـــرت فقطّـــع	عروقهـــا بأمـــان
كـــم يـــصبرْ التـــاج حتـــى	يعلـــو علـــى راس الملـــك
مـــن حـــر ضـــرب المطـــارق	والكـــور والـــسندان
ومـــا ملـــك مـــصر يوســـف	حتـــى ســـجن وســـقي غـــصص
مـــن أخوتـــو وزليخـــا	والقيـــد والـــسجان [(1)]

2- الكشف

يرى بعض العروضيين أن أصل تفعيلة العروض في بحر السريع هو (مفعولات)، فحذفت الواو فصارت (مفعلات)، ثم حذفت التاء فصارت (مفعلا – ب -)، ثم نقلت إلى (فاعلن – ب -)، وقد يصيبها الخبن أيضا فتتحول إلى (فعلن ب ب -) ويطلقون على هذا التحول مصطلح المكشوف [(2)]. وقد يقع الكشف في تفعيلتي العروض والضرب، ومنه قول الشاعر:

النـــشر مـــسك والوجـــوه دنـــا	نـــير وأطـــراف الأكـــف عـــنمْ
- - ب - \ - - ب -\ ب ب -	- - ب - \ - - ب -\ ب ب -
مستفعلن مستفعلن <u>فعلن</u>	مستفعلن مستفعلن <u>فعلن</u>

وعليه فإن أصل البحر السريع هو:

مـــستفعلن مـــستفعلن مفعـــولات	مـــستفعلن مـــستفعلن مفعـــولات

1) انظر: الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القريشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني .منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 139 وما بعدها

2) انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. ص 142

ولم يستعمل مفعولات في السريع على أصله لضعفه بالوتد المفروق الذي أوله يشبه لفظ السبب، فاستعمل في العروض مطوياً مكشوفاً ليقع وسط البيت ما فيه لفظ الوتد وهو فاعلن ثم غير الضرب لأن بقاءه على أصله يؤدي إلى الوقوف على المتحرك.[1]

ولكن الوزن الشائع بعد الكشف هو:

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومثاله قول الشاعر:

أزمانَ سلمى لا يرى مثلها   الراؤن في شام ولا في عراقْ

- - ب - ١ - - ب - ١ - ب -   - - ب - ١ - - ب - ١ - ب -

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلان

فقوله ((مثلها)) هو العروض، ووزنه فاعلن، كان أصله مفعولاتُ فكشف بحذف التاء، وطوي بحذف الواو فصار مفعلا، فنقل إلى فاعلن. وقوله ((في عراقْ)) هو الضرب، ووزنه فاعلان، وقفَ بإسكان التاء وطوي بحذف الواو فصار مفعلاتْ، فنقل إلى فاعلانْ. ويرى الدماميني أنه سمي كشفاً ؛لأن أول الوتد المفروق (لا) من مفعولات لفظه لفظ السبب، غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سبباً، فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب.[2] وأرى أن الوزن الشائع لبحر السريع يجعل من مصطلح الكشف علة عروضية لا يُلتفت إليها. والزمخشري يسمي الكشف كسفا؛ فالمكسوف بالسين غير المعجمة، والشينُ تصحيف.

والكسف: أن تحذف آخر متحرك الوتد المفروق. فيبقى مَفْعُولا ويردّ إلى مَفْعُولُنْ.[3]

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 199

2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 111

3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض .ص 44

3- الكَفُّ

الكَفُّ في العَرُوض هو حذف السابع نحو حذف النون من مفاعيلن (مفاعيلُ)، وكذلك كلُّ ما حُذف سابعه على التشبيه بكُفّة القميص التي تكون في طرف ذيله [1]. نحو قول الشاعر:

سلام رائح غار على ساكنة الوادي

ب - - - | ب - - - ب - | ب - ب | ب - - -

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن

فقد حذفت النون وهي الحرف السابع من (مفاعيلن) في بداية الشطر الثاني.

ويمكن حذف نون فاعلاتن من الرمل، نحو قول الشاعر:

ليس كل من أراد حاجة ثم جد في طلابها قضاها

- ب - ب | - ب - ب | - ب - | - ب - ب | - ب - ب | - ب - -

فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلا فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتن

والكف في (فاعلاتن) في الرمل قليل ونادر

ويمكن عقد موازنة بين الخبن والكف من حيث موضع التقصير، فخبن التفعيلة يتم من طرفها، وكذلك يتم خبن الثوب من أطرافه، وكف التفعيلة يتم من نهايتها، وكذلك يتم كف الثوب من آخره.

1) لسان العرب: كفف

اللام

1- لزوم ما لا يلزم

أن يلتزم الناثر في نثره، أو الشاعر في شعره، قبل روي البيت من الشعر حرفاً فصاعداً على قدر قوته، وبحسب طاقته، مشروطاً بعدم الكلفة.[1] أو أن تتساوى الحروف التي قبل روى الأبيات الشعرية. ومن أبرز الشعراء الذين اعتنوا بظاهرة (لزوم ما لا يلزم) أبو العلاء المعري، نحو قوله ملتزما حرفا واحدا قبل الروي:

بِنْتُ عَنِ الدُّنْيَا وَلاَ بِنْتَ لِي	فِيهَا وَلاَ عِرْسَ وَلاَ أُخْتُ
وَقَدْ تَحَمَّلْتُ مِنَ الْوِزْرِ مَا	تَعْجِزُ أَنْ تَحْمِلَهُ الْبُخْتُ
إِنْ مَدَحُونِي سَاءَنِي مَدْحُهُمْ	وَخِلْتُ أَنِّي فِي الثَّرَى سُخْتُ

فقد التزم الخاء قبل الروي.

وقال ملتزما حرفين قبل الروي:

تُنَازِعُ فِي الدُّنْيَا سِوَاكَ وَمَا لَهُ	وَلاَ لَكَ شَيْءٌ فِي الْحَقِيقَةِ فِيهَا
وَلَكِنَّهَا مِلْكٌ لِرَبٍّ مُقَدِّرٍ	يُصَيِّرُ جُنُوبَ الأَرْضِ مُرْتَدِفِيهَا
وَلَمْ تَحْظَ مِنْ ذَاكَ النِّزَاعِ بِطَائِلٍ	مِنَ الأَمْرِ إِلاَّ أَنْ تُعَدَّ سَفِيهَا
فَيَا نَفْسُ لاَ تَعْظُمْ عَلَيْكِ خُطُوبُهَا	فَمُتَّفِقُوهَا مِثْلُ مُخْتَلِفِيهَا
تَدَاعَوْا إِلَى النَّزْرِ الْقَلِيلِ فَجَالَدُوا	عَلَيْهِ وَخَلَّوْهَا لِمُقْتَرِفِيهَا
وَمَا أُمُّ صِلٍّ أَوْ حَلِيلَةُ ضَيْغَمٍ	بِأَظْلَمَ مِنْ دُنْيَاكِ فَاعْتَرِفِيهَا

1) ابن أبي الإصبع العدواني ،عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي.1383 هـ، ص 113

تُلاَقِي الْوُفُودَ الْقَادِمِيهَا بِفَرْحَةٍ وَتَبْكِي عَلَى آثَارِ مُنْصَرِفِيهَا
وَمَا هِيَ إِلاَّ شَوْكَةٌ لَيْسَ عِنْدَهَا وَجَدَّكَ إِرْطَابٌ لِمُخْتَرِفِيهَا
كَمَا نَبَذَتْ لِلطَّيْرِ وَالْوَحْشِ رَازِمٌ فَأَلْقَتْ شُرُوراً بَيْنَ مُخْتَطِفِيهَا
تَنَاءَتْ عَنِ الإِنْصَافِ مَنْ ضِيمَ لَمْ يَجِدْ سَبِيلاً إِلَى غَايَاتِ مُنْتَصِفِيهَا

ولا يخفى أن تكرار حرف أو أكثر قبل الروي يزيد المساحة الإيقاعية للقافية، إذ إن الإيقاع في هذه الظاهرة لا يقتصر على الروي. ولكن ينبغي أن تكون كلمة القافية التي تتضمن الحروف الملتزم بها قبل الروي منسجمة مع معنى البيت، ولا تكون متكلفة من أجل نوع الحروف التي تسبق الروي .

وأشار ابن الأثير إلى التكلف في هذا النوع من الشعر، وعدّه صناعة شاقة؛ لأن مؤلفه يلتزم ما لا يلزمه ، إذ إن الكلفة وحشة تذهب برونق الصنعة وما ينبغي لمؤلف الكلام أن يستعمل هذا النوع حتى يجيء به متكلفا ومثاله في هذا المقام كمن أخذ موضوعا رديئا فأجاد فيه صنعته فإنه يكون عند ذلك قد راعى الفرع وأهمل الأصل فأضاع جودة الصنعة في رداءة الموضوع.[1] ويقال له الإعنات إذا التزمه الناظم؛ فهو إعنات لنفسه وكد لقريحته، وتوسع في فصاحته وبلاغته.[2]

وينبغي أن تكون ظاهرة "لزوم ما لا يلزم" في القافية مندغمة مع السياق الدلالي للبيت وإلا عُدت تصنعا وتكلفا أو إعناتا. ولا يخفى أن هذه الظاهرة تمنح القافية مساحة إيقاعية كبرى، فكلما تعددت الحروف التي يلتزم فيها الشاعر في كلمة القافية اتسعت مساحة الإيقاع، وتشكل ظاهرة لزوم ما لا يلزم ميدانا خصبا في الدراسات الإيقاعية التي تحرص على دراسة إيقاع حروف القافية وفق ملامحها الصوتية بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية التي تتجسد في ظاهرة "لزوم ما لا يلزم".

---

1) انظر: ابن الأثير: ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ج 1، ص 258 وما بعدها.

2) انظر: العلوي يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423 هـ ج 2، ص 209.



الميم

1- المُتَدَارِك

المُتَدَارِكُ من الشِّعْر كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين، نحو: متفاعِلُنْ ومستفعلن:

متفـاعِلُن

ساكن متحرك متحرك ساكن

مستفْعِلُنْ

ساكن متحرك متحرك ساكن

وقعت العين واللام (علن) متحركتين بين ساكنين، وهما الألف والنون. وسمي بذلك لتوالي حركتين فيها، فكأنَّ بعض الحركات أدرك بعضاً، ولم يعقه عنه اعتراض الساكن بين المتحركين.[1].

ونحو قول الشاعر:

واتــرك محــل الــسوء لا تحْلــل بــه ‏ ‏ ‏ ‏ وإذا نبــا بــك منــزل فتحــول

- - ب- \- - ب- \- - - ب- ‏ ‏ ‏ ‏ ب ب- ب-\ ب ب- ب- \ب ب- ب-

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن ‏ ‏ ‏ ‏ متفاعلن متفاعلن متفاعلن

نلاحظ أن تفعيلة (متفاعلن) هي وزن كلمة (فتحول)، وأن التفعيلة توالى فيها حرفان متحركان، وهما العين واللام، وقد وقعا المتحركان بين ساكنين، وهما الألف والنون .

---

1) لسان العرب درك وانظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 8.

2- المُتَرادِف

أَرْدَفَ الشيءَ بالشيء وأرْدَفَه عليه أَتْبَعَه عليه.[1] والمُتَرادِفُ كل قافية مردوفة اجتمع في آخرها ساكنان، نحو متفاعلان ومستفعلان ومفاعيلْ وفعولْ؛ وسمي بذلك لأن في الغالب في أواخر الأبيات أن يكون فيها ساكن واحد رَوِيّاً مقيداً كان أو وصْلاً أو خُروجاً، فلما اجتمع في هذه القافية ساكنان مترادفان كان أحدُ الساكنين رِدْفَ الآخَرِ ولاحقاً به.[2] نحو قول الشاعر:

مَـنْ عَائِـدي اللَيْلَـةَ أَمْ مَـنْ نَـصيحْ   بِـتُّ بِهِـمٍّ فَفُـؤَادي قَـرِيحْ

فالياء ردف ساكن والحاء روي ساكن في كلمة (قَرِيحْ)، فقد اجتمع ساكنان في كلمة القافية المردوفة. ويرى التنوخي أنه سمي مترادفا ،لأنه ترادف فيه ساكنان ويجوز أن يكون سمي بذلك لأنه أكثر ما يستعمل بحرف لين .[3]

3- المُتَراكِب

كلُّ قافيةٍ توالت فيها ثلاثة أَحْرُفٍ متحركةٍ بين ساكنَين، نحو: مُفَاعَلَتُنْ وفعلن .[4] وهو مأخوذ من تراكب الشيء، إذا ركب بعضه بعضاً.[5] نحو قول حسان بن ثابت:

يا أَيُّها النَّاسُ أَبْدوا ذات أنْفسِكم   لا يستوي الصِّدْقُ عند اللهِ والكَذِبُ

- - ب - ۱- ب - ۱- - ب-۱ب ب-   - - ب - ۱- ب - ۱- - ب-۱ب ب-

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ أن تفعيلة (فعلن) هي وزن كلمة (كذب)، وأن (فعلن) توالى فيها ثلاثة حروف متحركة، وهي الفاء والعين واللام، وقد وقعت الحروف الثلاثة

---

1) لسان العرب: ردف.

2) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 9.

3) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي، ص2.

4) لسان العرب: ركب. وانظر: الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 8

5) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي، ص2.

المتحركة بين ساكنين وهما نون مستفعلن ونون فعلن.

4- المُتَكاوِس

التَّكاوُس التَّراكُمُ والتزاحم، وتَكاوَسَ النخل والشجر والعُشْب كَثُرَ والتفَّ، وتَكاوَسَ النَّبْتُ التفَّ وسقط بعضه على بعض، فهو مُتَكاوِس. وفي القوافي هو ما توالى فيه أربعة حروف متحركات بين ساكنين، وشبّه بذلك لكثرة الحركات فيه كأنها التفّت. وقيل: إن اشتقاق المتكاوس من قولك: تكاوس الشيء، إذا تراكم، فكأن الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت.[1] ولو قيل إنه من كاس البعير يكوس كوساً، إذا فقد إحدى قوائمه فحبا على ثلاث، لكان ذلك وجها لأن الكوس أصله النقص.[2] نحو قول الشاعر:

قد جبر الدِّينَ الإله فَجَبَرْ

- ب ب -\ - - ب -\ ب ب ب -

مستعلن مستفعلن متعلن

فقد اجتمع في (متعلن) أربعة حروف متحركة وهي الميم والتاء والعين واللام، ووقعت الحروف الأربعة المتحركة بين ساكنين، وهما نون (مستفعلن)، ونون متعلن.

5- المُتَواتِر

المُتَواتِرُ كل قافية فيها حرف متحرّك بين حرفين ساكنين، وسمي المتواتر؛ لأن المتحرك قد وليه ساكن، ولم يكن فيه من توالي الحركات ما في غيره.[3] وهو مأخوذ من الوتر وهو الفرد.[4] ومن أمثلته قول الشاعر:

---

1) لسان العرب: كوس

2) انظر: التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. وانظر: ولسان العرب: كوس. وانظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي ص 8

3) انظر: الاندلسي، أبو العباس الأصبحي: الوافي بمعرفة القوافي. تحقيق: نجاة حسن نولي، مطبوعات جامعة الإمام محمد السعودية، 1997، ص63

4) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي، ص2.

لعمري لئن كانت أصابت مصيبة	أخي والمنايا للرجال شعوب
ب - - اب - - - اب - - اب - ب -	ب - - اب - - - اب - - - اب - ب اب - -
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

نلاحظ أن تفعيلة (مفاعي) هي وزن كلمة (شعوب)، وأن (مفاعي)، وقع فيها الحرف المتحرك (العين) بين ساكنين (الألف والياء).

6- المجرى

المَجْرَى في الشِّعْرِ حركة حرف الرويّ فتْحَتُه وضَمَّتُه وكَسْرتُه، وليس في الرويّ المقيد مَجْرىً، لأنه لا حركة فيه فتسمى مَجْرىً.[1] نحو قول زهير:

رَأيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ ... تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

فالميم روي، وحركتها بالكسر مجرى، والياء الناجمة عن صوت الكسرة وصل.

وما جاء المجرى فيه ضمة قول الشاعر:

لا تخفِ ما فعلت بك الأشواق ... واشرح هواك فكلنا عشاقُ

فالقاف روي، وحركتها بالضم مجرى، والواو الناجمة عن صوت الضمة وصل.

وما جاء المجرى فيه فتحة قول الشاعر:

وكنا نعدك للنائبات ... فها نحن نطلب منك الأمانا

فالنون روي، وحركتها بالفتح مجرى، والألف وصل. ونلاحظ أن الألف تثبت خطا في حالة الوصل بالفتحة، أما في حالتي الكسر والضم فلا تثبت الياء والواو الناجمتان عن الكسرة والضمة.

---

1) لسان العرب: جرى

وينبغي أن نلاحظ أن حركة الروي إذا كان متصلا بهاء ليس لها وصل، نحو قول الشاعر:

وإنـــي لأرضـــى مـــن بثينـــة بالـــذي   لـــو أبـــصره الواشـــي لقـــرّت بلابلُـــه

ففي هذه الحال تعد الهاء وصلا وليس الصوت الناجم عن ضمة الروي (اللام) وصلا.

ولا يخفى أن الروي المقيد (الساكن) ليس له وصل، كقول الشاعر:

يـــا قلـــبيَ الـــدامي إلام الوجـــومْ   يـــكفيـــك إن الحـــزن فـــظٌ غـــشومْ

وسمي ذلك مَجْرىً لأنه موضع جَرْيِ حركات الإعراب والبناء. والمَجاري أواخِرُ الكَلِم، لأن حركات الإعراب والبناء إنما تكون هنالك. قال ابن جني سمي بذلك لأن الصوت يبتدئ بالجَرَيان في حروف الوصل منه.[1] أو قيل لها مجرى لأن الروي يجري فيها.[2]

7- المخلع

التخلُّع التفكك في المِشْيةِ، وتخلَّع في مَشْيه هَزَّ مَنْكِبَيْه ويديه وأَشار بهما، ورجل مُخَلَّع الأَلْيَتَيْنِ إذا كان مُتفكِّهما، والخَلَعُ والخَلَّعُ زوال المَفْصِل من اليَد أَو الرِّجل من غير بَيْنونة، وخَلَعَ أَوصالَه أَزالها، والخالع داء يأْخُذ في عُرْقوب الناقةِ، وبعير خالِعٌ لا يَقدِر أَن يَثُورَ رجل مُخَلَّعٌ وخُيَلَّعٌ ضَعيف وفيه خُلْعةٌ أَي ضَعْفٌ.[3]

وفي العروض يدخل تفعيلة عروض مجزوء البسيط وتفعيلة ضربه (مستفعلن) تغييران: أحدهما الخبن وهو حذف الثاني الساكن وهو السين، والثاني القطع، بحذف آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، فتصبح بذلك مستفعلن متفعلْ، وتنقل إلى فعولن لسهولة النطق. وفي هذه الحالة يسمى هذا الوزن باسم معين هو: مخلع البسيط، ويكون وزنه كالآتي:

1) لسان العرب: جرا

2) التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي، ص11.

3) لسان العرب: خلع

مـــــستفعلن فــــاعلن فعــــولن مـــــستفعلن فــــاعلن فعــــولن

وزحافه في الحشو كزحاف البسيط أو مجزوء البسيط، أي يدخله زحاف الخبن أو الطي أو الخبل الذي هو مجموع الخبن والطي معًا. ومثاله قول الشاعر:

وعطـــري خـــاطري بـــذكرى لقائنــــا الأول الـــــسعيد

ب–ب– \– ب–\ب– – ب–ب–\– ب– \ب– –

متفعلن فاعلن فعولن (متفعلن) متفعلن فاعلن فعولن(متفعلن)

أهـــواك أهـــواك يـــا حيـــاتي للفـــن والحـــب والخلـــود

– – ب– \– ب–\ب– – – – ب– \– ب–\ب– –

مستفعلن \ فاعلن \ فعولن (متفعلن) مستفعلن فاعلن فعولن(متفعلن)[1]

فالتفعيلة التي يصيبها تخليع تفقد قوتها وتماسكها؛ لأن النقص أصاب السبب والوتد معا، إذ إن حذف السين نقص في السبب (مُسْ)، وحذف النون وتسكين ما قبلها (القطع) نقص في الوتد (عِلُن). ويناظر ضعف التفعيلة المخلعة ضعف الأيدي والأرجل في الشخص الذي يتخلع في مشيته.

8- المخمس

المُخَمَّسُ من الشِّعْرِ ما كان على خمسة أَجزاء، وشيء مُخَمَّسٌ أَي له خمسة أَركان.[2] ويرى ابن رشيق أن التخميس أن يُؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل.[3] ومن المخمسات ما تأتي فيها الشطور الأربعة على قافية، ثم يأتي الشطر الخامس بقافية مختلفة، ومنها قول الشاعر تميم بن المعز:

دم العــــــشاق مطلـــــــول وديـــــن الـــــصب ممطــــول

1) انظر: عتيق عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 49 -52

2) لسان العرب: خمس

3) القيرواني: العمدة. ج 1، ص 180

وسـيف اللحـظ مسلول ومبـدي الحـب معـذول

وإن لم يصغ للائمْ

إذا لم يظهـر الحـبُ ولم ينهتـك الـصبُ

ويفـش سـره القلـب فحملـة مـا ادعـى كِـذبُ

فبح يا أيها الكاتم

وأحـورَ سـاحر الطـرف يفـوق جوامـع الوصـف

مليـح الـدلّ والظـرف جنـت ألحاظـه حتفـي

فمن يَعدي على الظالم

أطـاع جفونـه الـسحرُ وذل لوجهـه البـدرُ

ومـاد بردفـه الخـصر وأشـبه ثغـرَه الـدرُّ

فقلب محبه هائم

يعـنفني علـى حـبي ويهجرنـي بـلا ذنـب

كـأني لـست بالـصب لقهـوة ريقـه العـذب

أما في الحب من راحم

غـزال لحظـهُ شـركهْ ويـدر ثوبُـه فلكـهْ

لـو انـي كنـت أمتلكـه فأنهـب مـا حـوت تِكَكـه

نهاب الظافر الغانم

خـذوا بـدمي قنـا القـد وحـسنَ تـورد الخـد

وليـل الـشعَر الجعـد وثقـل الكفـل النهـد

وسقم الأعين الدائم

متـى يظفـر بالوصـل وينفـي الجـور بالعـدل

محـب دائـم الخبـل سـليب الـصبر والعقـل

كئيبٌ مُدنَف هائم

بحـسن الأعـين النجـل وغَـضِ الوقـف والحَجْـل

بـــذاك القـــصب الجـــزل وريـــق كجـــني النحـــل

وثغر يطمع الشائم

ســلوا الــشمس الــتي طلعــت علينــا ثــم مــا أفلــت

عــسى تُرثــي لمــن قتلــت بعينيهــا ومــا علمــت

فقد يستعطف العالم

أمــا والخــرد الــصفر شــبيهات ســنا البــدر

وألــوان صــفا الحمــر لقــد أضــرمن في صــدري

غراما ليس بالنائم

وراج تبعــث الطريــا وتحيــي الظــرف والأدبــا

يــثير مزاجهــا حَبَبــا تُخــال بــه عيــونَ دبــا

ودراً صفه الناظم

ويحقق البناء الإيقاعي للقافية في الشعر المخمس تنوعا إيقاعيا، إذ ينتقل الإيقاع من أربع وحدات إيقاعية متماثلة إلى وحدة إيقاعية مغايرة.

ومنهم من يرى أن التخميس أن تعمد إلى بيت فتقدم عليه ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول كتخميس:

تمتــع مــن شمــيم عــرار نجــد فمــا بعــد العــشية مــن عــرار

وتخميسه:

ومــذ أزف الرحيــل بركــب هنــد جــرى دمعــي دمــاً مــن فــوق خــد

فقالــت ثــم ضــمتني لنهــد تمتــع مــن شمــيم عــرار نجــد

فما بعد العشية من عرار.[1]

---

1) السّراج، محمد علي: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 201

9- المُراقَبَة

دلالة المراقبة في العروض مستمدة من الرُّقُوب مِنَ الإبل، وهي التي لا تَدنُو إلى الحوضِ من الزِّحام، وذلك لكَرَمِها وسُميت بذلك لأنها تَرْقبُ الإبلَ، فإذا فَرَغْنَ مِنْ شُرْبِهنّ شَرِبَت هي. فالرقوب من الإبل لا تجتمع مع غيرها في الشرب [1]، فكما لا تجتمع النون والياء في تفعيلة مفاعيلن في المضارع، كذلك لا تجتمع الرقوب من الإبل مع غيرها في الشرب.

فمصطلح المُراقَبة في بحري المُضارِع والمُقْتَضَبِ أن تأتي تفعيلة (مفاعيلن) مَفاعيلُ مَرَّةً ومفاعِلُنْ مرَّة أخرى، وسمي بذلك لأن آخرَ السَّبَبِ وهو النُّونُ من مَفاعيلُن لا يثبت مع آخِرِ السَّبَبِ الذي قَبْلَه وهو الياءُ في مَفاعيلُن، أي أن يَسْقُط أحدهما ويَثْبُتَ الآخَرُ ولا يَسْقُطانِ مَعاً ولا يَثْبُتان معا، فكأن الحرفين (النون والياء) يراقبان بعضهما بعضا، فهما لا يجتمعان معا، ولا يحذفان معا، فإذا وُجدت النون غابت الياء، وإذا وجدت الياء غابت النون. [2] نحو قول الشاعر:

وقفنـــــا علــــــى الرجــــــال فلـــــم تلــــق مثــــل زيــــد

ب - - ب\ - ب - - ب - - ب\ - ب - -

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

إذا دنــــا منــــك شــــبرا فأدنـــــه منـــــك باعــــا

ب - ب - \ - ب - - ب - ب - \ - ب - -

مفاعلن فاع لاتن مفاعلن فاع لاتن

ففي البيت الأول حذفت النون وبقيت الياء، وفي البيت الثاني حذفت الياء وبقيت النون.

---

1) لسان العرب: رقب

2) انظر: القيرواني: العمدة. ج 1، ص 149

10 - المزدوج

نوع من الشعر لم يُكتب له الانتشار بسبب خروجه عن نظام القافية في القصيدة العمودية، إذ تختلف قافية الأبيات في الشعر المزدوج، فكل بيت يستقل بقافيته، نحو قول أبي العتاهية:

إن الشباب والفراغ والجده	مفسدة للمرء أي مفسده
حسبك مما تبتغيه القوت	ما أكثر القوت لمن يموت
ما انتفع المرء بمثل عقله	وخير ذخر المرء حسن فعله

ولعل غياب وحدة القافية في القصيدة الواحدة في هذا النوع من الشعر هو الذي دعا الشاعر أن يوحد قافية الشطرين حفاظا على الحد الأدنى من القيمة الإيقاعية للقافية، أو تعويضا عن الإيقاع الرأسي للأبيات كما يقتضي النظام الإيقاعي للقصيدة العمودية، فهو يفقد الوحدة الإيقاعية الرأسية الخارجية في حين يحافظ على الوحدة الإيقاعية الداخلية للقافية. ويبدو أن الوحدة الداخلية لإيقاع القافية لم ترق للذائقة الموسيقية فلم يُكتب لهذا النوع من الشعر الانتشار.

ويرى رزق الله حسّون الحلبي الأرمني(1825- 1880م)، أنه أول من نظم الشعر المرسل بقوله: وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية لأنَّ حدَّ الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تُشترط إلاَّ لتحسينه، فقد كان الشعر شعراً قبل أن تعرف القافية، كما هو عند سائر الأمم، ولم يُسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنَّه أوَّل من أحكم قوافيه.[1]

11- المسمط

السمط، أن تُجمع سلوك عدة في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم السمط..

1) حسّون، رزق الله: أشعر الشعر، بيروت، 1870م، ص3.

وفي العروض أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة (أشطر) على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة، مثال ذلك قول امرئ القيس:

توهمت من هند معالم أطلال	عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف	يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف	وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

فقد اتفق الشطران في البيت الأول بحرف اللام (مصرع)، وتبعه أربعة أشطر بقافية مختلفة، وهي الفاء، ثم جاء شطر منتهيا بقافية مماثلة لقافية البيت الأول أو المطلع.

والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، واشتقاقه من سمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة.[1]

ويتجلى التوزيع الإيقاعي للقافية في الشعر المسمط في التناغم بين قافية الشطرين في المطلع، وقافية القسم الأخير من المسمط من جهة، والتناغم في قافية الشطور الأربعة التي تلي المطلع، فالمسمط مساحتان إيقاعيتان توفران تنوعا إيقاعيا.

وجاء في اللسان أن المُسَمَّط من الشِّعر أَبيات مَشْطورة تجمعها قافية واحدة، وقيل المُسَمَّطُ من الشعر ما قُفِّي أَرباعُ بُيُوتِه، وسُمِّطَ في قافية مخالفة يقال قصيدةٌ مُسَمَّطة وسِمْطِيَّةٌ. وقيل: الشعر المُسَمَّط الذي يكون في صدر البيت أَبيات مَشْطورة أَو مَنْهوكة مُقَفَّاة ويجمعها قافية مُخالِفةٌ لازمة للقصيدة حتى تنقَضي.[2]

1) انظر: القيرواني: العمدة. ج1، ص 178 – 182

2) لسان العرب: سمط

ويرى ابن أبي الإصبع أن التسميط هو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت، كقول مروان بن أبي حفصة:

هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دعوا   أجابوا، وإن أعطوا أطابوا، وأجزلوا

فأتت بعض أجزاء هذا البيت مسجعة على خلاف قافيته، لتكون القافية بمنزلة السمط، والأجزاء المسجعة بمنزلة حب العقد، لكون التسميط يجمع حب العقد ويربطه، والمراد بأجزاء التسميط بعض أجزاء التقطيع، ويسمى تسميط التبعيض.

ومن التسميط نوع آخر يسمى تسميط التقطيع، وهو أن يسجع جميع أجزاء التفعيل على روي يخالف روي القافية، نحو:

وأسمر مثمر بمزهر نضر   من مقمر مسفر عن منظر حسن

فجاءت جميع أجزاء التفعيل في هذا البيت من سباعيها وخماسيها مسجعة على خلاف سجعة الجزء الذي هو قافية البيت.[1]

ويقلل ابن رشيق من القيمة الفنية للشعر المسمط بقوله: وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها؛ لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، ما خلا امرأ القيس في القصيدة التي نسبت إليه وما أصحها له، وبشار بن برد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر.[2]

1) ابن أبي الإصبع العدواني ،عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير تحقيق: حفني محمد شرف. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي.1382هـ ص 55

2) انظر: القيرواني: العمدة .ج 1، ص 178 – 182

12- المشطور

الشُّطُورُ من الغَنَمِ التي يَبِسَ أَحدُ خِلْفَيْها، ومن الإبل التي يَبِسَ خِلْفانِ من أخلافها ؛لأن لها أَربعة أَخلاف. والمَشْطُورُ من الشعر ما ذهب شَطْرُه.[1] نحو قول الشاعر:

قم هذه الساعة واسبق وعدها

- - ب - \- ب ب - \- - ب -

مستفعلن مستعلن مستفعلن

واملأ رماحا غورها ونجدها

- - ب - \- - ب-\ب -ب -

مستفعلن مستفعلن متفعلن

فالعلاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي تتمثل بالنقص والحذف، فكما ييبس أحد الخلفين في الغنم أو الإبل، كذلك يُحذف الشطر من البيت.

وللعروضيين في البيت المشطور سبعة مذاهب: الأول أنه عروض وضرب مماثل لها إذ لا توجد عروض بلا ضرب، ولا عكس، لكن لما تعذر انفصالهما جعل البيت كله عروضاً نظراً إلى أنه نصف الدائرة، وضرباً نظراً إلى الالتزام بتقفيته. والثاني: أن الثلاثة الأجزاء كلها ضرب لا عروض له، وهو رأي ابن القطاع، ورجحه بالتزام تقفيته. والثالث: أنه عروض لا ضرب لها، ورجح بأن الضرب مأخوذ من الشبه، وحينئذ تعذر جعله ضرباً لانتفاء ما يشبهه فوجب جعله عروضاً. الرابع: أن العروض والضرب منهوكان والجزء الثالث زيد في الضرب كما يزاد فيه الترفيل والتذييل. والخامس أن العروض مجزوءة، أي ذهب منها جزءٌ واحدٌ فبقيت جزأين، والضرب منهوكٌ، أي ذهب منه جزآن وبقي جزء واحد. والسادس عكسُ هذا، أي نهك الصدر، فالعروض هي الجزء الأول وجزئ العجز فالضرب هو الجزء الثالث.

1) لسان العرب: شطر. وانظر: القيرواني: العمدة1. ج، ص 181

والسابعُ: أن المشطور نصف بيتٍ لا بيتٌ كامل.[1] ويقع الشطر (المشطور) جوازًا في الرجز والسريع.[2]

وقد خصوا الرجز بأن أبقوا مشطوره على ثلاثة أركان، وهو أقل ما تقوم منه الأشكال. ويشبه أن يكون هذا بعض ما أوجب احتمالها لاطراد المتحركات في أقطاره لأن الأشكال المثلثة أطول الأشكال عروضا وأقطارا. وكأنهم جعلوا الأبيات المسدسة الوضع وسطا في ذلك حيث ترقوا في ذلك إلى ضعفها وانحطوا إلى نصفها.[3]

13- المَشْكُول

الشَّكَال يكون في ثلاث قوائم، وقيل هو أَن تكون الثلاثُ مُطْلَقة والواحدة مُحَجَّلة، ولا يكون الشَّكَال إِلا في الرِّجْل ولا يكون في اليد[4]. وفي العَرُوض ما حُذِف ثانيه وسابعُه نحو حذف أَلفَ فاعلاتن والنونَ منها، نحو قول الشاعر:

إن سـعدا بطـل ممـارس　　　صـابر محتـسب لمـا أصـابة

- ب - - ا ب ب - ب ا - ب -　　- ب - - ا ب ب - ب ا - ب - -

فاعلاتن فعلاتُ فاعلا　　　فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن

وسُمِّي بذلك لأَنه حذف من طرفه الآخِر ومن أَوّله فصار بمنزلة الدابَّة التي شُكِلَت يَدُها ورجلُها.

14- المصمت

كل قافية اجتمع فيها ساكنان دون أن تكون كلمة القافية مردوفة، نحو ما سُمع يوم فتح مكة من بعض العرب:

---

1) انظر: الدماميني بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 185

2) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل .ص 82

3) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 257

4) لسان العرب: شكل

رَفَعْـتَ أذيـالَ الحَفْـي وأرْبَعْـنْ   مَـشى حَيِيَّـاتٍ كـأن لَـمْ يَفْـزَعْنْ

إن يُمْنَعْ اليومَ نِساءٌ تُمْنَعْنْ

ففي كلمة (يَفْزَعْنْ)، مثلا، اجتمع ساكنان، وهما العين والنون، وخلت الكلمة من حروف الردف.[1]

15- المُعاقَبة

اعْتَقَبْتُ فلاناً من الرُّكوبِ أي نَزَلْتُ فرَكِبَ، وأعْقَبْتُ الرجلَ وعاقَبْتُه في الراحلة إذا رَكِبَ عُقْبةً. والمُعاقَبةُ في الزِّحافِ أن تحْذِفَ حَرْفاً لثَباتِ حَرْفٍ، كأنْ تَحْذِفَ الياءَ من مفاعيلن وتُبْقي النونَ، أو تَحْذِفَ النونَ وتُبْقي الياء.[2] أو إذا اجتمع السببان ولم تجز مزاحفتهما جميعاً، بل وجب أحد الأمرين، إما سلامتهما معاً أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاقبة. والمعاقبة تارةً تكون في جزء واحد، وتارةً تكون في جزأين. فمثال الجزء الواحد (مفاعيلن) في الطويل والهزج، فالياء فيه تعاقب النون، فإذا دخله القبض سلم من الكف (مفاعلن) وإذا دخله الكف سلم من القبض(مفاعيل)، ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معاً ويجوز أن يسلم منهما معاً.

ومثال مجيء المعاقبة من جزأين (فاعلاتن فاعلن) في المديد، فالنون من (فاعلاتن) تعاقب الألف من (فاعلن)، فإذا زوحف (فاعلاتن) بالكف سلم (فاعلن) بعده من الخبن، وإذا زوحف (فاعلن) بالخبن سلم (فاعلاتن) قبله من الكف، وكذا (فاعلاتن) الواقع أول عجز المديد يجتمع فيه سببان قبليان، وسببان بعديان، وذلك لأن تفعيلاته:

فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن   فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن

فالمعاقبة بين نون (فاعلاتن) الواقع آخر الصدر وألف (فاعلاتن) الواقع أول العجز، وبين نون (فاعلاتن) هذه وألف (فاعلن) الواقعة بعدها.[3]

---

1) التنوخي: القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي .

2) لسان العرب: عقب

3) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 88 وما بعدها

ومن أمثلة المعاقبة (مفاعيلن) في الطويل والهزج، فالياء فيه تعاقب النون، فإذا دخله القبض سلم من الكف، وإذا دخله الكف سلم من القبض، ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معاً ويجوز أن يسلم منهما معاً. وفي المديد (فاعلاتن فاعلن)، فالنون من (فاعلاتن) تعاقب الألف من (فاعلن)، فإذا زوحف (فاعلاتن) بالكف سلم (فاعلن) بعده من الخبن، وإذا زوحف (فاعلن) بالخبن سلم (فاعلاتن) قبله من الكف. والمعاقبة في المنسرح بين (مستفعلن) الذي بعد (مفعولات)، فتعاقب فاؤه سينه، لأنهما لو أسقط حتى يصير الجزء إلى (فعلتن) وقبلها تاء (مفعولات) لاجتمع خمسة حركات، وذلك لا يتصور وقوعه في شعر عربي أبداً. والمعاقبة في الرمل واقعة بين نون (فاعلاتن) وألف الجزء الذي بعده. والمعاقبة في الوافر بعصب (مفاعلتن) فينقل إلى (مفاعيلن) فتعاقب فيه الياء النون. والمعاقبة في الخفيف بين نون (مستفع لن) وألف (فاعلاتن)، فلا يجتمع خبن الجزء الثاني مع كف الأول. و المعاقبة في الكامل أن (متفاعلن) يضمر فينقل الى مستفعلن فتعاقب سينه فاؤه. والمعاقبة في المجتث بين نون (مستفع لن) وألف (فاعلاتن)، وذلك لأن (مستفع لن) فيهما مركب من سببين خفيفين ووتد مفروق بينهما.[1]

وجاء في العقد الفريد أن التعاقب يدخل بين السببين المتقابلين في حشو الشعر حيثما كانا، ولا يكونان مع جميع العروض إلا في أربعة أشطار: في المديد، والرمل، والخفيف، والمجتث؛ فما عاقبه ما قبله فهو صدر، وما عاقبه ما بعده فهو عجز، وما عاقبه ما قبله وما بعده فهو طرفان، وما لم يعاقبه ما قبله ولا ما بعده فهو بريء. والتراقب بين السببين المتقابلين من فاصلة واحدة؛ ولا يدخل التراقب من جميع العروض إلا في المضارع، والمقتضب.[2]

وتتفق المراقبة والمعاقبة في أنه إذا حذف أحد الساكنين من السببين ثبت الآخر وجوباً، وتختلفان في أن المعاقبة يجوز فيها إثباتهما معاً ،والمراقبة يمتنع فيها

---

1) المرجع نفسه.ص 90 وما بعدها

2) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. ج 6، ص 275

ذلك. ويقع الفرق بينهما أيضاً بأن المعاقبة تكون بين السببين المتلاقيين في جزء واحد (تفعيلة واحدة)، أو في جزأين، فالمراقبة لا تكون إلا إذا كان السببان متجاورين في جزء واحد.[1] وتقتصر المراقبة على تفعيلتين (مفاعيلن) في المضارع، و (مفعولاتُ) في المقتضب، في حين نجد المعاقبة في الطويل والهزج والوافر والكامل والمنسرح والمديد والرمل والخفيف والمجتث.

16- المعرى

عَرَّاهُ من الأمرِ خَلَّصَه وجَرَّده، ويقال: ما تَعَرَّى فلان من هذا الأمر أي ما تخلّص. والمُعَرَّى من الأسماء ما لمْ يدخُلْ عَلَيه عاملٌ كالمُبْتدأ. والمُعَرَّى الجَمَل الذي يرسَلُ سُدًى ولا يُحْمَل عليه. والمُعَرَّى من الشِّعْر ما سَلِمَ من التَرْفيلِ والإذالةِ والإسْباغ.[2] أو هو السالم من العلة بالزيادة.[3] والفرق بين الصحيح والمعرى أن الصحيح شاملٌ للضروب والأعاريض معاً بالسلامة من النقص والزيادة، والمعرى خاصٌ بالضرب.[4]

17- المقطع

المقاطع الصوتية

1- المقطع القصير، ويتألف من صامت وحركة (ص ح) فالصاد اختصار كلمة صامت، والحاء اختصار كلمة حركة، فكلمة كَتَبَ تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة (كَ ص ح \ تَ ص ح \ بَ ص ح).

2- المقطع المتوسط المفتوح، ويتألف من صامت وحركة طويلة (ص ح ح)، نحو حرف (لا ص ح ح) أو (ما ص ح ح) وسمي مفتوحا؛ لأنه لا ينتهي بصامت.

---

1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 93

2) لسان العرب: عرا

3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 628

4) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص132

3- المقطع المتوسط المغلق، ويتألف من صامت وحركة وصامت (ص ح ص)، وسمي مغلقا؛ لأنه ينتهي بصامت، نحو حرف (مَنْ أو لن ص ح ص) .

والمقاطع الثلاثة الأولى هي أكثر المقاطع شيوعا في اللغة العربية، ومنها يتألف معظم الشعر العربي.

4- المقطع الطويل المغلق، ويتألف من صامت وحركة طويلة وصامت (ص ح ح ص)، نحو دارْ (ص ح ح ص).

5- المقطع الطويل المزدوج الإغلاق، ويتألف من صامت وحركة وصامتين متتاليين (ص ح ص ص)، نحو كلمة (بنتْ ص ح ص ص).

6- المقطع بالغ الطول مزدوج الإغلاق، ويتألف من صامت وحركة طويلة وصامتين متتاليين (ص ح ح ص ص)، نحو كلمة (شابْ ص ح ح ص ص) .

والمقاطع الثلاثة الأخيرة قليلة الشيوع بسبب صعوبة نطقها.

المقاطع العروضية:

1- المقطع القصير، ويُرمز له بـ (ب)، ويناظر المقطع الصوتي القصير (ص ح)

2- المقطع الطويل، ويُرمز له بـ (ـــ)، ويناظر المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص).

3- مقطع زائد الطول، ويُرمز له بـ (ـــْ)، ويقع هذا المقطع في نهاية بيت الشعر حينما تكون القافية ساكنة. نحو قول الشاعر:

يـــا قلـــبي الـــدامي إلام الوجـــوم   يكفيـــك إن الحـــزن فـــظ غـــشومْ

- - ب - \ - - ب - \ - ب -   - - ب - \ - - ب - \ - ب -

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن <u>فاعلان</u>

فالمقطع زائد الطول في كلمة (غشومْ) هو (شومْ - ْ)

والفرق بين المقطع العروضي الطويل والمقطع العروضي زائد الطول هو فرق في زمن النطق، فإذا كان المقطع الطويل يستغرق ثانيتين من الزمن، فإن المقطع زائد الطول يستغرق ثلاث أو أربع ثوان. وينبغي التنبيه إلى أن التفعيلة التي يرد في

نهايتها مقطع زائد الطول لا يختلف عدد مقاطعها العروضية عن عدد المقاطع التي تتألف منها التفعيلة ذاتها التي لا يرد فيها مقطع زائد الطول، ولذلك نضع رمز السكون (ْ) فوق المقطع زائد الطول لتمييزه عن المقطع الطويل.

18- المكانفة

المكانفةُ هي جواز سلامة السببين المجتمعين، ومزاحفتهما معاً، وسلامة أحدهما ومزاحفة الآخر. وتدخل تفعيلة (مستفعلن) في أربعة أبحر، وهي السريع والمنسرح و البسيط والرجز.[1]. فيجوز أن تسلم تفعيلة مستفعلن من الخبن والطي، ويجوز أن تخبن وتسلم من الطي، أو تُطوى وتسلم من الخبن. وينبغي أن نلاحظ أن المكانفة في مستفعلن لا ترد في بحر المقتضب لوجوب الطي فيها، وتقع المكانفة في تفعيلة (مفعولات)، فيجوز أن تسلم من الخبن والطي، ويجوز وقوع أحدهما دون الآخر، لكن المكانفة في مفعولات لا ترد في المقتضب بسبب المراقبة بين الفاء والواو.

19- المكبول

يقال كَبَلْت الأسير وكَبَّلْته إذا قيَّدته فهو مَكْبُول ومُكَبَّل.[2] والمكبول في العروض خبن وقطع في تفعيلة (مستفعلن)،[3] فتتحول إلى (متفعل ب - -).

20- المَنْهوك

نَهَكَتْه الحُمَّى: جَهَدَتْه وأَضْنَتْه، ونَقَصَتْ لَحْمَه فهو مَنْهُوك، اي رُؤِيَ أَثَر الهُزالِ عليه منها، ورجل مَنْهُوك إذا رأيته قد بَلَغ منه المرض[4]. ومن الرجز والمنْسرح ما ذهب ثلثاه وبقي ثلثه، ويتكون من تفعيلتين كقول الشاعر من الرجز:

---

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 95

2) لسان العرب: كبل

3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف، بيروت، ط 2، 1989، ص 34

4) لسان العرب: نهك

هذا الأصيل كالذهبْ

- - ب - \ ب - ب -

مستفعلن متفعلن

فأصل وزن الرجز مكون من تكرار مستفعلن ست مرات، فحذفت أربع تفعيلات (الثلثان) وبقيت تفعيلتان (الثلث). وسمي بذلك لأنه حذف منه ثلثيه فنَهَكْتُه بالحذف أي بالغت في إمراضه والإجحاف به .

21- المواليا

أول من اخترع المواليا أهل وَاسِط ،وَهُوَ من بَحر الْبَسِيط اقتطعوا مِنْهُ بَيْتَيْنِ وقفُوا شطر كل بَيت بقافية ونظموا به الْغَزل والمديح، وَكَانَ سهل التَّنَاوُل تعلمه العبيد والغلمان، وصاروا يغنون بِهِ فِي رُؤُوس النّخل ،وعَلى سقي الْمِيَاه، وَيَقُولُونَ فِي آخر كل صَوت يَا مواليا إِشَارَة إِلَى ساداتهم، فَسُمي بِهَذَا الِاسْم ،وَلم يزَالُوا على هَذَا الأسلوب حَتَّى استْعْمَلهُ البغداديون فلطفوه حَتَّى عرف بهم دون مخترعيه ثمَّ شاع.[1]

ويجعل ابن خلدون (المواليا) أصلا تفرع عنه " القوما " و " كان وكان " و " الدوبيت، في قوله: كان لعامّة بغداد أيضا فنّ من الشعر يسمّونه المواليا، وتحته فنون كثيرة يسمّون منها القوما، وكان وكان، ومنه مفرد ومنه في بيتين، ويسمّونه دوبيت على الاختلاف المعتبرة عندهم في كلّ واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان. وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيها بالغرائب، وتبحّروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضريّة، فجاءوا بالعجائب.

وينقل ابن خلدون عن ديوان الصفي الحلي أنّ المواليا من بحر البسيط، وهو ذو أربعة أغصان وأربع قواف، ويسمّى صوتا وبيتين. وأنّه من مخترعات أهل واسط، وأنّ (كان وكان) قافية واحدة وأوزان مختلفة في أشطاره: الشطر الأوّل من البيت

1) انظر: المحبي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. ج 1، ص 109

أطول من الشطر الثاني ولا تكون قافيته إلّا مردفة بحرف العلّة وأنّه من مخترعات البغداديّين وأنشد فيه لنا:

بغمز الحواجب حديث تفسير ومنو أوبو   وأمّ الأخرس تعرف بلغة لخرسان

ويورد ابن خلدون من محفوظه على المواليا قول شاعر:

طرقت باب الخبا قالت من الطارق   فقلت مفتون لا ناهب ولا سارق

تبسمت لاح لي من ثغرها بارق   رجعت حيران في بحر ادمعي غارق

وقول آخر:

يا حادي العيس ازجر بالمطايا زجر   وقف على منزل أحبابي قبيل الفجر

وصيح في حيهم يا من يريد الأجر   ينهض يصلي على ميت قتيل الهجر[1]

وللمواليا وزن واحد وأربع قواف، وسموه البرزخ لأنه يحتمل الإعراب واللحن، وإنما اللحن أحسن وأليق، وإنما كان يحتمل الإعراب في أوائل استخراجه لأن أهل واسط اخترعوه من البحر البسيط وجعلوا كل بيتين منه أربعة أقفال بقافية واحدة وتغزلوا به ومدحوا وهجوا ،كقول القائل:

أعبر على الباب قالت من لغيري دون   أيا سمير السرى خلف المعنى كون

هيا تربع تدحرج دا ندفف جون   نما إذا كان لنا حاجة بذلي بون[2]

ويرى إبراهيم أنيس أن المواليا هو النوع المعروف في الشعر العامي بالموال، لأن أمثلته قد جاءت مزيجا بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة.[3]

وهو في الاصطلاح ثلاثة أنواع:

1- رباعي: وهو ما كان أشطر بيتيه مصرعة مثل قول جارية البرامكة:

---

1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة .ص 779

2) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الزجل .ص 138

3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص232

يـا دار أيـن الملـوك أيـن الفـرس	أيـن الـذين رعوهـا بالقنـا والـترس
قالت تراهم رمـم تحت الأراضـي الـدرس	سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

ومنه:

إنْ أقتمَ النقْـعُ كنـا الـضاربين الهـامْ	وإنْ أفاضوا الحجا كنا ذوي الأفهامْ
ومـا برِحنـا بـأرث الفـضل والإلهـامْ	تُطْوَى الخناصـرْ لنـا أو يُعْقـدُ الإيهـامْ

2- أعـرج: وهـو مـا اختلـف مـصرع منـه عـن الثلاثـة الباقيـة؛ مثـل قـول بعـضهم في الوعظ:

يا عبد ابكي على فعل المعاصي ونوح	هم فين جدودك أبوك آدم وبعده نوحْ
دنيا غرورة تجي لك في صفة مركب	ترمي حمولها على شط البحور وتْروحْ

وقد يأتي بخمسة أشطر، ويكون الشطر الخامس هو المخالف.

3- نعماني: مثل قول بعضهم:

الأهيف اللـي بـسيف اللحـظ جارحنـا	بيــده ســقانا الطّــلا وجارحنــا
رمـش رمـي سـهم قَطّـع بـه جوارحنـا	أهين على لوعتي في الحب يا وعدي
هجـره كـواني وحيّرنـي علـى وعـدي	يـا خِلّ واصل وواف بـالمنى وعـدي [1]

وقد يكون سبب تسميته بـ (النعماني) نسبة إلى اسم أول شخص نظم عليه. وبعضهم يسميه النعماني الأعرج. وبعضهم يضيف نوعا رابعا ويسميه الزهراني نسبة إلى شخص اسمه زهير، ويتألف هذا النوع من سبعة أشطر. وربما خلط بعضهم بين النعماني والزهيري.

22- الموسيقى الداخلية

تقف الأوزان العروضية، ونظام القافية المرتبط بها عاجزين عن كشف المستوى الموسيقي الداخلي للقصيدة. يقول النقاد: ((إن العروض إنما يقيس الموسيقى

1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 115

الخارجية للشعر، أما هذه الموسيقى الداخلية فإنه يفشل في قياسها لأنها قيم صوتية خفية"))[1]. ويتّسم إيقاع التفعيلات بالثبات إلى حد كبير، ويتسم إيقاع الروي بالثبات المطلق، وذلك استجابة للمعيار الموسيقي للقصيدة العربية. ولعل هذه الرتابة الموسيقية هي التي تحفز المبدع على تشكيل وحدات موسيقية داخلية تتسم بالتنوع استجابة للانفعالات النفسية التي تتولد عنها الدلالات المختلفة، وقد أشار إبراهيم عبد الرحمن إلى ذلك بقوله: "وهذا ينبع من الرتابة الموسيقية الخارجية التي تتمثل في هذه الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور"[2].

والموسيقى الداخلية لا يمكن أن تنشأ من الألفاظ في ذاتها وإلا لكانت الألفاظ تملك الموسيقية وهي في سياقها النثري، والواقع غير هذا فإنما تكتسب أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب بما ينسج الشاعر للكلمة في علاقات خفية بما حوله وبما يبثه فيها من معانٍ توحي بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو مؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة.[3]

وتتشكل الموسيقى الداخلية من تضافر تقنيات لغوية وتركيبية وسياقية، يقول إليوت: "موسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من خلال علاقتها أولاً بما يسبقها ويما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه. ثمّ إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها.[4] و((العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية والرويّ فحسب، بل هناك عناصرُ أخرى تتعدّى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعلل، إلى جوانبَ ذوقية يُدركها مَنْ كان ذا

(1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة – دون تاريخ، ص78.

(2) عبد الرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي – قضاياه الفنية والموضوعية –، دار النهضة العربية، 1980، ص284.

3) الملائكة، نازك: محاضرات في شعر علي محمود طه. معهد الدراسات العالية *1964 1965* ص 143

4) خوري، منح: الشعر بين نقاد ثلاثة. دار الثقافة، بيروت 1966، ص 29، 30

حس موسيقي نام، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبرة، والأنغام الأصيلة))[1]

وإذا كانت الموسيقى الخارجية تتمثل بالوزن والقافية، فإن الموسيقى الداخلية تتوزع على عناصر شتى تُحدث إيقاعا داخليا في البيت الواحد، أو في مجموعة من الأبيات، أو في القصيدة كلها، ومن أبرز عناصر الموسيقى الداخلية ما يلي:

أولا: تكرار الأصوات المفردة

لا يخفى أن الأصوات تتفاوت في قيمتها الإيقاعية وفق ملامحها الصوتية، فالأصوات الصفيرية والاحتكاكية والمجهورة والانفجارية والمفخمة أكثر إيقاعا من الأصوات المهموسة والمرققة بصورة عامة. فتكرار صوت في بيت واحد أو تكرار مجموعة من الأصوات في حنايا أبيات يفضي إلى شيوع إيقاع وفق الملامح الصوتية التي تتصف بها الأصوات المكررة. ويعود التفاوت الموسيقي كذلك إلى الآلية النطقية التي تنتج الصوت المكرر، "فتكرر القاف غير تكرر السين، مثلاً، وذلك لأن تكرار حرف من الحروف قد يكون مقبولاً سهل النطق به، لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير، في حين أن تكرر حرف آخر يكون مجهداً يشق على اللسان وينبو على الآذان"[2]. فتردد الحرف لا يشكل إيقاعاً إلا إذا اتسم بسهولة النطق وأحدث طرباً للسامع، وأثار أحاسيسه نحو المعنى المقصود، "فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات على نوتته"[3].

وإيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بأحداث رنة موسيقية، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعنى، ولا تبرز العلاقة الحميمة بين الصوت (الحرف) والمعنى إلا بعد إزالة قشور الدلالة، ولعل إدراك هذه العلاقة يبدأ بعد

1) رجائي، أحمد: أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض. دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق ـ سورية، الطبعة الأولى، 1999، ص 14

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص38.

(3) المرجع نفسه، ص31

الإحساس بالإيقاع لأن: "إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على أن ترسخ الإيقاع في نفس المتلقي، وتثير لديه تساؤلات عن جدوى مثل هذه الصنعة الماثلة في موسيقى الكلمة"[1].

ويمكن رصد بعض أنواع الإيقاع الداخلي الناجم عن تكرار بعض الأصوات على النحو الآتي:

1- الإيقاع الصفيري

أصوات الصفير في وضوحها وأصداؤها في أزيزها جعل لها وقعاً متميزاً ما بين الأصوات الصوامت ... نتيجة التصاقها في مخرج الصوت، واصطكاكها في جهاز السمع ووقعها الحاصل ما بين هذا الالتصاق وذلك الاصطكاك.[2]

وتتشكل القيمة الإيقاعية لأصوات الصفير من التقارب السمعي لبعضها إذ إن اختلاف تردد موجات بعض الأصوات اللغوية يؤدي إلى تغير في إدراكها، فالصوت /س/ ذو تردد عال يفوق ٤٠٠٠ هرتز. فإذا ما انخفض تردده ليقترب من ٢٥٠٠ هرتز فإن السامع يدركه /ش/.[3]

لنتأمل قول الأخطل:

حَيِّ المنازلَ بينَ السَّفْحِ والرُّحَبِ	لم يبقَ غيرُ وُشُومِ النَّارِ والحَطَبِ
وعُقَّرٍ خالداتٍ حولَ قُبَّتِها	وَطامِسٍ حَبَشِيِّ اللَّونِ ذي طِيَبِ
وَغيرُ نُؤيٍ قَديمِ الأثْرِ ذي ثُلَمٍ	ومُستَكِينٍ أميمِ الرأسِ مُستَلَبِ

ترددت السين والشين في قوله: "السفح، وشوم، طامس، حبشي، مستكين، الرأس، مستلب"، وينم هذا التردد عن قلق وتوتر نفسي، فقد وقع في سياق طللي بدا فيه الحزن من خلال الصور الفنية الاستعارية: فالأثافي نساء عاقرت، والرماد (طامس) رجل حبشي اللون، والوتد إنسان مشقوق الرأس مسلوب. ويلاحظ

(1) ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص140.

2) انظر: الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن، دار المؤرخ العربي، بيروت، ب ت، ص179

3) انظر الغامدي منصور محمد: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، 2001 ص 153

أن تردد السين والشين قد اختص بالألفاظ التي تمثل العناصر الطللية، وهذا الاختصاص جعل العناصر الطللية المتقاربة في المستوى الدلالي، تتقارب أيضاً في المستوى الإيقاعي وذلك بتردد صوتي السين والشين فيهما، لأن "الاشتراك في حرف واحد بين مجموعات الألفاظ أو المواد كثيراً ما يؤدي إلى الاشتراك كذلك في جزء من المعنى أو في معنى يعمّ هذه المجموعات"[1].

ويستمر تردد الحرفين في المشهد الثاني الذي يصور الرياح والرعد والمطر الذي سقط على الأطلال، وذلك في قوله:

وَمُظلِمٍ تُعلِنُ الشكوى حوامِلُهُ	مُستَفرِغٍ لِسِجالِ العينِ مُنشَطِبِ[2]
دانٍ أَبَسَّتْ بِهِ ريحٌ يمانيةٌ	حتى تَبجَّسَ من خَيرانَ مُنثَعِبِ
تُجَفِّلُ الخَيلَ من ذي شارَةٍ ثَئِقٍ	مشهَّرِ الوجهِ والأقرابِ ذي جَبَبِ

فقد ترددت السين والشين في قوله: "الشكوى، مستفرغ، السجال، منشطب، أبست، تبجس، شارة، مشهر"، ويعكس هذا التردد صوت الرياح والرعد، وسقوط المطر، فصوتا السين والشين من الأصوات الصفيرية التي تتلاءم مع أصوات الطبيعة الغاضبة، وعليه فإن "كل عمل أدبي هو - قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[3].

فالتردد في الأبيات الثلاثة الأولى وقع في إطار طللي ساكن حزين، لذا فالسين والشين فيه لهما بعد نفسي يتلاءم والواقع الطللي، أما التردد في الأبيات الثلاثة المتقدمة فقد وقع في إطار الطبيعة الصاخبة، لذا فالسين والشين فيه لهما بعد حسّي يتلاءم مع أصوات الطبيعة، فقد تعيّن البعد الدلالي للسين والشين من خلال السياق. وعليه فإن الإيقاع الناجم عن السين والشين في المشهد الطللي إيقاع ساكن

---

(1) المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر، الطبعة السادسة، 1975، ص274.

(2) مظلم: سحاب أسود. الشكوى: الرعد. مستفرغ: كثير الماء. سجال: دلو مملوءة بالماء. العين: السماء مما يلي المغرب. منشطب: مخطوط بياض. تبجس: تتفجر. منثعب: متدفق. ثئق: جواد. جبب: تحجيل.

(3) ويليك رينيه، وارين أوستن: نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص205.

حزين، وفي مشهد الأمطار إيقاع صاخب. وعليه "إن القيم الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار، لا تفارق القيمة الفكرية والشعورية المعبر عنها"[1].

ويأتي ترددها موزعا بين الاتصال والانفصال، فحينما ترد الألفاظ متتابعة يكون الإيقاع الصفيري متصلا، وحينما ترد الألفاظ متفرقة يكون الإيقاع الصفيري منفصلا، ويفضي الاتصال والانفصال إلى اختلاف المستوى الإيقاعي، ففي قول ابن دريد:

تَلافَيا العَيشَ الَّذي رَنَّقَهُ	صَرفُ الزَمانِ فَاِستَساغَ وَصفا
وَإِن أَعِش صاحَبتُ دَهري عالِماً	بِما اِنطَوى مِن صَرفِهِ وَما اِنسرى

جاء الإيقاع الصفيري في البيت الأول متصلا في قوله (صَرفُ الزَمانِ فَاِستَساغ وَصفا)، إذ تتابعت أصوات الصاد والزاي والسين، ويوفر هذا التواصل نغمات صفيرية متتابعة، أما الإيقاع الصفيري في البيت الثاني فقد جاء منفصلا؛ إذ جاء صوتا الشين والصاد في (أَعِش صاحَبتُ) مفصولين عن صوتي الصاد والسين في (صَرفِهِ، انسرى) لوقوع مسافة سياقية طويلة بينهما مما أدى إلى قطع تتابع النغمات الصفيرية.

إيقاع الأصوات المفخمة

يشكل تردد الأصوات المفخمة تفخيما كليا (الصاد والضاد والطاء والظاء) إيقاعا مائزا في حنايا القصيدة، وقد يتخذ المستوى الكمي لإيقاع التفخيم أربعة أشكال؛ الأول: الإيقاع المفرد وهو تردد صوت واحد من الأصوات الأربعة المفخمة تفخيما كليا، والثاني: الإيقاع الثنائي، والثالث: الإيقاع الثلاثي، والرابع: الإيقاع الرباعي وهو إيقاع مكثف لأنه يحوي الأصوات الأربعة، لنتأمل أشكال المستوى الكمي في الأبيات الآتية:

لا يَطَّبيني طَمَعٌ مُدَنِّسٌ	إِذا اِستَمالَ طَمَعٌ أَوِ اطَّبى

(1) السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، الطبعة الأولى، 1978، ص85.

2) تَفـري بـسَيفٍ لَحظِهـا إن نَظَـرَت	نَظـرَةً غَـضبى مِنـكَ أثنـاءَ الحَـشا
3) نَهتِهتُهـا مَكظومَـةً حَتّـى يُـرى	مُخْـضَوضِعاً مِنهـا الّـذي كـانَ طَغـا
4) وَلَـو أَشـاءُ ضَـمَّ قُطرَيـهِ الـصبا	عَلَـيَّ في ظِـلِّ نَعـيمٍ وَغِنـى

فقد ترددت في البيت الأول نغمة مفخمة واحدة وهي صوت الطاء أربع مرات في (يَطَّبيني طَمَعٌ، طَمَعٌ إطْبى)، ثم ارتفع الإيقاع إلى المستوى الثنائي في البيت الثاني فترددت نغمتان مفخمتان وهما الظاء والضاد، ثم ارتفع إلى المستوى الثلاثي فترددت ثلاث نغمات مفخمة وهي الظاء والضاد والطاء، وفي البيت الرابع تحقق إيقاع رباعي مكثف شمل النغمات المفخمة الأربعة وهي الضاد والطاء والصاد والظاء.

<u>إيقاع أصوات المد واللين</u>

أصوات المد أو اللين (الألف والواو والياء) وحدات موسيقية ذات مستوى عالٍ من الإيقاع، وتعود تسميتها بأصوات مد إلى أنها تستغرق زمناً أطول من غيرها أثناء النطق بها"[1]. وتعود تسميتها بأصوات لين إلى الآلية النطقية التي تشكلها؛ فهي أسهل الأصوات نطقاً؛ لأنها لا تحتاج إلى جهد عضوي. وترديد أصوات المد واللين في مجموعة من الأبيات يخلق تفاعلاً إيقاعياً بين النص والمتلقي، لأن توالي نغمة صوت المد واللين يولّد إيقاعاً يطرب الأذن وترتاح إليه النفس، "وأننا نحس النغم المميّز لحرف اللين، ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعودنا سماعه ممتزجاً بسائر النغمات المؤتلفة"[2]، وهذا يعني أن أصوات المد واللين ترد في النص بأشكال إيقاعية عدّة، فقد تأتي وحدات إيقاعية مركزية، إذ يخلو النص في هذه الحالة من الوحدات الإيقاعية الكبرى المتمثلة بالألفاظ الموزونة والمسجوعة، وقد تأتي وحدات إيقاعية ثانوية ممتزجة بالوحدات الإيقاعية الكبرى.

إن الإيقاع الذي يتشكل من أصوات المد واللين يرتبط ارتباطا نفسيا وفنيا بالدلالة، لأن الإيقاع يفضي إلى التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو

(1) انظر: الإنطاكي، محمد: الوجيز في فقه اللغة. ص247.

(2) عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي. ص113.

التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، ممّا يعطي تفرّداً. وهذه الألفاظ وهذه الصور تنمو في القصيدة بتكنيك خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريدهُ الشاعر، والتجربة التي يريد الإفصاح عنها. "[1].

ثانيا: تكرار الألفاظ والتراكيب

التكرار ظاهرة كونية تتجلى في الطبيعة الصامتة والطبيعة الفسيولوجية؛ فتعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة في غير حيز من الكرة الأرضية ما هو إلا حركة تعاقبية منتظمة مكررة، كما أن التكرار التعاقبي المنظم يتجلى في العمليات الفسيولوجية كدقات القلب والنبض وغيرها، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية نحو الجناس والسجع ورد العجز على الصدر وغيرها.[2]

والتكرار هو((البؤرة المركزية، التي من خلالها يمكن أن يبرز الهاجس الذي يلح على الشاعر ويضغط عليه، إنها تستطيع أن تجعل القارئ أكثر مقدرة على اكتناه التجربة وتجعله متفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته))[3]

والتكرار واحد من عناصر الإيقاع الداخلي للنص، فإذا كان الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية يلقي بظلاله الموسيقية على جميع أبيات القصيدة، فإن التكرار يخلق حالات إيقاعية متعددة على مستوى البيت أو الأبيات، فالتكرار اللفظي ينجم عنه تماثل إيقاعي، وهذا التماثل الإيقاعي الذي يخلقه التكرار ينجح في كسر رتابة الإيقاع الخارجي، مما يجعل القصيدة "سيمفونية" متعددة الألحان،

---

1) علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص 247

2) انظر: وهبة، مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت. ط2، 1984 ص 118-117

3) ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي ـــ دراسة أسلوبية. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد5، ع1، 1990، ص 170

((ولكي يتحقق ذلك لابد من الكشف عن علاقات ألفاظ التكرار بمفردات البنية اللغوية الواردة في البيت الشعري أو الأبيات الشعرية، لتوصلنا بالتالي إلى السمات الأسلوبية لهذه الظاهرة))[1].

ولا تقتصر وظيفة التكرار على الأثر الإيقاعي، إذ تحرص نازك الملائكة على ربط اللفظ المكرر بالمعنى ،فالقاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظا متكلفاً لا سبيل إلى قبوله. كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلًا، أن يكرر الشاعر لفظًا ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظًا ينفر منه السمع. [2]

وللتكرار أشكال، ومنه التكرار في أول كل مقطوعة ،وهو يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذنًا بتفريغ جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة.[3] ويطلق عليه بعض النقاد التكرار الاستهلالي الذي يهدف إلى الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي.[4]

وتكرار التقسيم وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.[5] والتكرار اللاشعوري الذي يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانًا درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. والتكرار الدائري

---

(1) العالم، إسماعيل أحمد: التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، المجلد الثالث، العدد الأول، جرش للبحوث والدراسات، 1998، ص83.

2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 264

3) المرجع نفسه. ص 284

4) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص 196

5) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص284

وهو تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطابقاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي.[1]

وتكرار اللازمة الذي يقوم على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة. والتكرار التراكمي الذي يتحدد في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أو الأفعال أو الأسماء.[2]

ويتشكل الإيقاع أفقيا ورأسيا في القصيدة الواحدة، وذلك على النحو الآتي:

1- التكرار الأفقي

يعد التكرار اللفظي في المستوى الأفقي للبيت تكثيفا دلاليا لفكرة ما، ورابطا إيقاعيا ينبه المتلقي على دلالة مركزية، وقد آثرنا رصد تكرار نهاية الشطرين المتصل بالقافية بهدف تجسيد العلائق بين الإيقاع الخارجي والداخلي.، ويسميه ابن أبي الإصبع ((تصدير التقفية)) ،[3] نحو قول ابن دريد:

إنَّ امرأً القَيسِ جَرى إلى مَدى	فَاعتاقَهُ حِمامُهُ دونَ المَدى
ذاكَ الَّذي ما زالَ يَسمو لِلعُلى	بِفِعلِهِ حَتّى عَلا فَوقَ العُلى
ذا امرُؤٌ خيفَ لِإِفراطِ الأذى	لَم يُخشَ مِنّي نَزَقٌ وَلا أذى

توحد كلمة القافية نهاية الشطرين، وينهض هذا التماثل بوظيفتين، الأولى: إيقاعية إذ يغدو الإيقاع مزدوجا في الشطرين اللذين يبرز إيقاعهما عند الوقف القصير على نهايتهما، فالوقف على تماثل الشطرين ينبه المتلقي أو المنشد للتماثل

1) المرجع نفسه. ص28

2) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص 209، 214، 219

3) المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير. ص 117

الإيقاعي، ويضاعف التفاعل بين الدلالة والإيقاع، وإذا كان الأصل في الوقف في نهاية الشطر الأول وقفاً زمنياً أو محل استراحة فإنه يغدو بالتماثل مع كلمة القافية وقفا زمنيا وإيقاعيا وإذا لم يتحقق تماثل إيقاعي في نهاية الشطرين فإن الوقف يبقى زمنيا مألوفا وإيقاع القافية يبقى متوقعا رتيبا؛ لأنه محصور بالقافية (نهاية البيت)، ولهذا يعد التماثل في نهاية الشطرين خرقا إيقاعيا للمألوف، والثانية: دلالية، إذ يكشف التكرار التماثلي في نهاية الشطرين عن إلحاح الشاعر على معنى كلمة القافية التي تعد عصبا دلاليا نابضا في سياق البيت، ويؤكد تكرار كلمة القافية في حنايا البيت وبخاصة في نهاية الشطر الأول على أن المعاني الجزئية تتجاذب كلمة القافية التي لا يقتصر دورها الوظيفي على نهاية البيت، فهي ليست معنى مكملا لنهاية البيت فحسب، بل معنى ينساب في حنايا السياق كله .

ثانيا: إيقاع التكرار الرأسي

1) هُمُ الأُلى إن فاخَروا قال العُلى ... بفي امرئٍ فاخَرَكُم عَفَرُ البَرى

2) هُمُ الأُلى أجرَوا يَنابيعَ النَّدى ... هاميةً لِمَن عَرى أو اعتَفى

3) هُمُ الَّذينَ دَوَّخوا مَنِ انتَخى ... وَقَوَّموا مَن صَعَّرَ وَمَن صَغا

4) هُمُ الَّذينَ جَرَّعوا مَن ما حلوا ... أفاوِقَ الضَيمِ مُمَرّاتِ الحُسا

يرصد التكرار الرأسي إلحاح المعنى الذي لا يفارق ذهن الشاعر ووجدانه، فبعض المعاني والمشاعر تكفيها جملة أو تركيب، وبعضها يمتد على طول المساحة السياقية للبيت، ولكن من المعاني ما يحتاج إلى حزمة من الأبيات المتتابعة وذلك وفق كثافة الدلالة والدفقات الوجدانية وهي المعاني التي تختار وحدات لفظية بعينها يفضي ترددها إلى إيقاع لفظي على المستوى الرأسي للقصيدة وكان بإمكان الشاعر أن يختزل منظومة القيم (التفاخر والكرم والشجاعة ...) في الأبيات الأربعة في بيت واحد ولكن كثافة الدلالة التي تحويها تلك القيم اقتضت مساحة سياقية واسعة مبدوءة بوحدات إيقاعية متماثلة، ليكون التماثل اللفظي أو الإيقاعي مفتاحا لغويا إيقاعيا يختص بكل قيمة دلالية على حدة.

ويبدأ تشكل الإيقاع الرأسي في البيت الثاني ثم تزداد وتيرته في الأبيات التالية، وكلما زاد المستوى الكمي الرأسي ازدادت إثارة المتلقي الذي يترقب دلالات جديدة مبدوءة بإيقاع متماثل؛ إذ ينهض التكرار الرأسي بوظيفتين؛ دلالية إذ يرسخ الخلايا الدلالية في ذهن المتلقي، وإيقاعية مندغمة بالوظيفة الدلالية ((وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال)).[1]

ونلاحظ أن التشكيل الإيقاعي الرأسي يتكون من وحدة إيقاعية ثابتة وهي (هم) في المسافة الرأسية الرباعية، ووحدة إيقاعية متغيرة وهي (الألى، الذين)، ولا يقتصر تغير الوحدتين على التنوع الإيقاعي، إذ يرتبط التغير بالدلالة، فالبيتان الأول والثاني يصوران قيمتي الفخر والكرم وهما من القيم النفسية أو الشعورية التي تمنح أصحابها شعورا بالعظمة والسيادة لذا جاء التكرار متماثلا بوحدتيه الإيقاعيتين (هم الألى)، أما البيت الثالث والرابع فقد تحولت القيم المدحية من نفسية إلى سلوكية فهم الذين (دوخوا وقوموا وجرعوا ...) فتحولت الوحدة الإيقاعية الثانية من (الألى) إلى (الذين) لتلائم التحول المدحي من المستوى النفسي إلى المستوى السلوكي فيشعر المتلقي بالتغير الدلالي المندغم بالتموجات الإيقاعية، فالمعنى لا ينسلخ عن الإيقاع بل يتخلقان معا و((ليست موسيقى الشعر إطاراً خارجياً تتحرك فيه مضامين الشعر بل جزء مهم من بنيته يكتنف المضمون ومنطلقات التعبير عنه ويسير معها باتجاه تكامل الرؤية وانسجام مكوناتها التعبيرية والفنية جميعاً))[2]

ثالثا: الجناس

لا يقتصر دور الجناس على إحداث عذوبة موسيقية، فهو يتجاوز الوظيفة الإيقاعية إلى الوظيفة النفسية لكشف النقاب عن التفاعل الوجداني مع بنية الجناس. والمتلقي مطالب بتجاوز الأريحية السمعية للجناس ليصل إلى الجانب الآخر

---

1) غريب، روز: تمهيد في النقد الأدبي. دار المكشوف، ط1، بيروت. 1971، ص 110

2) حداد، علي: الخطاب الآخر – مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2000 ص 21

فيه، وهو الصوت الخفي الذي طغى عليه الإيقاع اللفظي، ((لهذا كله تصبح الكلمات المتجانسة والمرتبة ترتيباً خاصاً في الشعر تشكل قاعدة إيقاعية مهمة في تصوير التجربة الشعرية، أو المعنى الأعمق للشعر، فلا يمكن أن تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها)) [1]. إن ((ورود الجناس في كلمات متناظرة متفقة الوزن يكسبه ميزتين يَعْسُر توفّرهما له بدونه وهما الترديد الدوري وقوة الوَقْع في السمع))[2].

ويتوزع المستوى الموسيقي للجناس على عدة أنماط؛ الأول: المستوى الموسيقي البسيط، وهو الذي يقتصر فيه التناغم الموسيقي على لفظي الجناس، كقوله:

فَبَيْلَةٌ يرون الغدرَ مجداً   ولا يدرونَ ما نَقْلُ الجفَانِ[3]

فقد اقتصر البناء الموسيقي على النغمات الموسيقية الناجمة عن لفظي الجناس (يرون، يدرون)، ولم يُحدث الشاعر بنى موسيقية أخرى على مستوى السياق، لأنه أراد إبراز دلالة لفظي الجناس وما تعلّق بهما.

والثاني: المستوى الموسيقي المركب، كقوله:

الأكثرينَ حصىً والأطيبينَ ثرىً   والأحمدينَ قرىً في شدَّةِ اللَّزَبِ

يتشكل البناء الموسيقي من نغمتين مختلفتين؛ نغمة لفظي الجناس (ثرى، قرى) من جهة، ونغمة لفظة (حصى) من جهة أخرى، والنغمة الثانية هي النغمة

---

(1) الرباعي، عبد القادر: البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني، 1985، ص38.

2) المسعدي، محمود: الإيقاع في السجع العربي ،محاولة تحليل وتحديد. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص 103

(3) الثغراء: بلد. ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها، الحاشية2.

الناجمة عن أسماء التفضيل (الأكثرين، الأطيبين، الأحمدين). ولا يقتصر التوافق على المستوى الدلالي، فقد أبرزت الألفاظ الثلاثة (عناصر النغمة الأولى) المناقب الحميدة للممدوحين: العدد، الأصل، الكرم. كذلك فإن عناصر النغمة الثانية تتوافق موسيقياً ودلالياً.

أما النمط الثالث فهو المستوى الموسيقي التكراري، وهو التناغم الموسيقي الناجم عن لفظي الجناس، وتكرار أحد لفظي الجناس، كقوله:

إذا ملَّتْ فَوارِسُنا وكَلَّتْ عِتاقُ الخيلِ زدناها كلالا

يتألف البناء الموسيقي من نغمة لفظي الجناس (ملّت، كلّت)، ومن تكرار (كلّت، كلالا). واللفظ المكرر هو الأكثر عناية؛ لأن الشاعر يرمي إلى إظهار تعب الخيل لا ملل الفوارس، وتعب الفوارس مؤشر على شجاعة الفرسان.

رابعا: الترصيع

الترصيع عند قدامة "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"[1] ففي قول الشاعر:

الأكثرينَ حصىً والأطيبينَ ثرىً والأحمدينَ قرىً في شدّةِ اللّزِبِ

شكل الترصيع في قوله: "الأكثرينَ، الأطيبينَ، الأحمدينَ" وحدة موسيقية متماثلة وزناً وسجعاً، وكذلك في قوله: "حصى، ثرى، قرى".

وفي قوله:

لا يثأرُونَ بقَتلاهُم إذا قُتِلُوا ولا يَكرُّون يوماً عند إحجارِ
ولا يزالونَ شتّى في بُيُوتِهِم يَسعَون من بين ملهوفٍ وفرّارِ

وقع الترصيع في الأفعال الخمسة أفقياً ورأسياً مما وفر للبيتين وحدة موسيقية متماثلة وزناً وسجعاً، وقد اشتملت الألفاظ المرصّعة على دلالات متقاربة،

(1) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب، بيروت، دون تاريخ، ص80.

فهم جبناء لا يثأرون لقتلاهم، عاجزون عن الحرب، متفرقون شيعاً، خائفون ملهوفون

خامسا: إيقاع الشطر الأول

يوفر البناء الهيكلي للقصيدة وقفة زمنية عند نهاية الشطر الأول للقارئ أو المنشد، وهي وقفة تقارب من حيث الزمن الوقفة في نهاية البيت (القافية)، ومن المعلوم أن القافية تشكل محوراً إيقاعياً رأسياً على طول القصيدة، وهو محور إجباري يفرضه النظام الصارم للقصيدة، أما نهاية الشطر الأول الذي يشتمل على محور إيقاعي فهو إيقاع اختياري يلجأ إليه الشاعر لزيادة المساحة الإيقاعية للقصيدة. ولما كان الإيقاع في نهاية الشطر الأول اختيارياً فهو لا يتسم بالثبات والديمومة، فلو نظرنا في قوله:

مُعارِضَةٍ خوصاً حَراجيجَ شَمَّرَتْ	بِنُجْعَةِ مَلْكٍ لا ضَئيلٍ ولا جَأْبِ[1]
إذا حَمَلَتْ ماءَ الصَّرائمِ قَلَّصَتْ	رَوايا لأطفالٍ بِمَعْمِيَّةٍ زُغْبِ
إذا صَخِبَ الحادي عَليهِنَّ بَرَّزَتْ	بعيدةُ ما بينَ المشافرِ والعَجْبِ

لتبين لنا أن إيقاعاً قد نجم عن الشدّة والتاء الساكنة (تاء التأنيث) في قوله: "شمّرت، قلّصت، برّزت".

ويتخذ إيقاع الشطرين شكلين على النحو الآتي:

1 – الإيقاع المنفصل عن إيقاع القافية: وهو انتظام نهاية الشطر الأول في قافية مختلفة عن الروي نحو قول ابن دريد:

1) مَن لَم يَقِف عِندَ إنتِهاءِ قَدرِهِ	تَقاصَرَت عَنهُ فَسيحاتُ الخُطا
2) مَن ضَيَّعَ الحَزمَ جَنى لِنَفسِهِ	نَدامَةً أَلذَعَ مِن سَفعِ الذَّكا
3) مَن ناطَ بِالعُجبِ عُرى أَخلاقِهِ	نيطَت عُرى المَقتِ إِلى تِلكَ العُرى
4) مَن طالَ فَوقَ مُنتَهى بَسطَتِهِ	أَعجَزَهُ نَيلُ الدُنى بَلْهَ القُصا

(1) الخوص: النوق الغائرة الأعين ومفردها خوصاء. الحراجيج: جمع حرجوج وهي الناقة الضامرة. شمرت: أسرعت. المشافر: جمع مشفر وهو شفة الناقة. العجب: أصل الذنب.

فقد انتظمت نهاية الأشطر الأولى في قافية الهاء التي شكلت تنوعا إيقاعيا بين الهاء والألف المقصورة.

2 – الإيقاع المتصل مع إيقاع القافية نحو قول ابن دريد :

هُـمُ الأُلى إن فـاخَروا قـال العُلـى ... بفـي امـرئٍ فـاخَرَكُم عَفـرُ البَـرى
هُـمُ الأُلى أَجـرَوا يَنـابيعَ النَـدى ... هاميـةً لِمَـن عَـرى أَو اعتَفـى
هُـمُ الـذينَ دَوَّخـوا مَـنِ انتَخـى ... وَقَوَّمـوا مَـن صَـعَّرَ وَمَـن صَـغا

نلاحظ أن نهاية الأشطر الثلاثة الأولى (العلى، الندى، انتخى) تتماثل في إيقاعها مع نهاية الأشطر الثانية (القافية)، وينسجم تماثل إيقاع نهاية الشطور الأولى مع التقارب الدلالي للكلمات الثلاث التي تجسد محاور خطاب المدح وهي العلو والندى والانتخاء، وبهذا ينصهر إيقاع الشطرين مع الدلالة المحورية.

سادسا: التصريع

ويأتي المستوى الإيقاعي للتصريع بأشكال عدة:

الأول: التصريع المتماثل في الوزن الصرفي والحركات، كقوله:

أَقفَـرَتِ الـبُلْغُ مـن عَـيْلانَ فالرُّحَـبُ ... فالمَحلَبِيَّـاتُ فالخَـابُورُ فالـشُّعَبُ

فقد جاء اللفظان المصرّعان على زنة متماثلة، وتماثلت حركاتهما، فوحدة الوزن توفر جرساً صوتياً يضاف إلى قيمة الإيقاع الناجم عن تردد صوت الباء فيهما، فالتماثل في الأوزان الصرفية، والتماثل في حركات اللفظين يوفران للمتلقي تناغماً سمعياً، وإذا تردد صوت الروي - وهو صوت التصريع - في ألفاظ البيت، زادت درجة الإيقاع، فصوت الباء في قوله: "البلغ، المحلبيات، الخابور" رابط صوتي يعزز من المستوى الإيقاعي.

الثاني: التصريع المتماثل في الوزن الصرفي دون الحركات، كقوله:

ألا سـائلِ الجَحّـافَ هـل هـو ثـائِرٌ ... بِقَتلـى أُصـيبَتْ مـن سُـلَيمٍ وَعـامِرِ

فقد تماثل اللفظان "ثائر، عامر" بالوزن الصرفي، واختلفا بالحركات مما جعل الإيقاع المساند لإيقاع التصريع مقصوراً على الوزن دون الحركات، مما أدى إلى فقدان التناغم الصوتي الذي توافر في الشكل الأول.

الثالث: التصريع غير المتماثل في الوزن والحركات، كقوله:

بَانَتْ سُعادُ ففي العينينِ تَسهيدُ واسْتَحْقَبَتْ لُبَّهُ فالقلبُ مَعمُودُ

فقد جاء اللفظ الأول على وزن "تفعيل"، وجاء الثاني على وزن "مفعول" مما سبّب خللا في التناغم السمعي للفظين المصرّعين.

سابعا: إيقاع الأصوات

وهو صوت من أصوات الطبيعة، يدل عليه لفظ القافية. فألفاظ القوافي التي تشتمل على صوت طبيعي تتكون من إيقاعين مختلفين: الإيقاع الصوتي المشترك بين قوافي القصيدة والمتمثل بصوت الروي، والثاني: إيقاع الأصوات الذي تدل عليه كلمة القافية. ويباين الإيقاع الصوتي الإيقاعات المتقدمة في أمرين: الأول: أنه لا يتشكّل من أصوات القافية، والثاني: أنه إيقاع غير مسموع؛ لأنه إيقاع إيحائي.

وفي قول الأخطل:

خَبِّرْ بني الصلْتِ عنّا إنْ لَقيتَهُمُ أَنَّ الحَديدَ إذا أمسيتُ غَنّاني

صلتُ الجَبينِ كأنَّ رَجعَ صَهيلِهِ زَجرُ المحاوِلِ أو غِناءُ مُتَسالي[1]

يُطرِقْنَ بزَيّافٍ كأنَّ هَديرَهُ إذا جاوَزَ الحَيْزُومَ تَرجيعُ قَاصِبِ[2]

كأنَّ تَعشيرَهُ فيها وقد وَرَدَتْ عَيْنَيْ فَصيلٍ قُبَيلَ الصُّبحِ تَغريدُ[3]

تحوّلت أصوات الحديد والصهيل والهدير والتعشير إلى أصوات أخرى تنسجم مع الإطار النفسي، فصوت الحديد غناء في البيت الأول، ويدل هذا التحول الصوتي

(1) الصلت: الواسع البارز المستوي.

(2) الزياف: الفحل الذي يتبختر في مشيه. الحيزوم: ما اكتنف الحلقوم من جهة الصدر.

(3) فصيل: موضع فيه ماء.

على صبر وجلد الشاعر على القيود والسلاسل التي تكبل يديه ورجليه في السجن، فقد جعل الصوت المنبعث منها غناءً، يؤنس وحدته عندما يحل المساء في السجن.

وفي البيت الثاني يتحول الصهيل إلى غناء، فقد قدّم الشاعر صورة صوتية مركبة من ثلاثة أصوات: الصهيل والزجر والغناء. وقد جاء الصوت الثاني والثالث لبيان طبقتي صوت الصهيل؛ أي أن الذبذبات الصوتية مختلفة من حيث الوقع السمعي؛ فمنها ما يشبه "زجر المحاول" - وهو الذي يصيح بالإبل لتسرع في سيرها -، ومنها ما يشبه غناء المردِّد لغناء رفيقه، فالغرض من الصورة التشبيهية ليس التشابه أو التماثل، وإنما بيان طبقتي صوت الصهيل، ولهذا تحرّى الشاعر الدقّة في الوصف بقوله: "رجع صهيله"، فهو يصف ترديد الصهيل، لا الصهيل ذاته. وهذه الدقة تكشف عن طبيعتين لنغمات الصهيل؛ النغمة المزعجة "زجر محاول"، والنغمة المريحة "غناء متالي"، وعليه فإن "أو" تعني جمعاً سمعياً بين الصوتين.

وفي البيت الثالث يتحول هدير الفحل إلى موسيقى منبعثة من مزمار. وينسجم هذا التحول الصوتي مع الإحساس بالحيوية والخصوبة والفحولة؛ فالنوق تطوف حول الفحل الهادر، كأنه رجل ينفخ بمزماره لهنّ، والهدير رمز للفحولة ودعوة للوصال مع النوق. فالتجاذب بين الفحل والنوق جعل الهدير موسيقى جذبت النوق وجعلتها تطوف حول الفحل.

وفي البيت الرابع يتحول تمشير الحمار الوحشي إلى تغريد طيور، لتصوير الرضى الذي حققه القطيع عندما وصل إلى الماء بعد رحلة طويلة شاقة، بدأت من المساء واستمرت حتى قبيل الصبح. فصوته إعلان عن انتصار الإرادة، وتحدّي الصعاب، وبلوغ الغاية، فلا غرابة أن يوصف النهيق بالتغريد على الرغم من البون الشاسع بين الذبذبات الصوتية ودرجات النغم للتمشير من جهة، والتغريد من جهة أخرى. ولأن التحول الصوتي حاد فقد اعترضت الجملة الحالية "وقد وردت على عيني فصيل"، واعترض الظرف "قبيل الصبح" طرفي التشبيه (تمشيره- تغريد)، تسويغاً لتحول الصوت، وحثاً للمتلقي لقبول علاقة المشابهة.

23- الموشح

يرى ابن خلدون أن مخترع الموشحات في الأندلس هو مقدّم بن معافر القبريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمّد المروانيّ وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربّه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لهما مع المتأخّرين ذكر وكسدت موشّحاتهما. فكان أوّل من برع في هذا الشّأن عبادة القزّاز شاعر المعتصم ابن صمادح صاحب المرية.[1]

وأول من نظم الموشح المغاربة ،وهذبه القَاضِي الْأَجَل هبة الله ابْن سناء الْملك وتداوله النَّاس إِلَى الْآن، وسمى موشحاً لِأَن خرجاته وأغصانه كالوشاح لَهُ وَسبب تقدمه على مَا بعده لإعرابه كالشعر لَكِن يُخَالِفهُ بِكَثْرَة أوزانه وَتارَة يُوَافق أوزان الشّعْر وَتارَة يُخَالِفهُ.[2]

والموشح عند ابن سناء الملك كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له: التام، وفي الأقل من خمسة أقفال، وخمسة أبيات، ويقال له: الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات[3] وعند المحدثين الموشح ((منظومة غنائية لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي للقصيدة العمودية الملتزمة لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعاً ما بحيث يتغير الوزن وتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل بين الأجزاء المتماثلة)).[4]

---

1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. تحقيق: حامد أحمد طاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004، ص 756

2) المحبي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت، ج 1، ص 108

3) ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات، دار الفكر، ط 3، 1980، ص 32 وما بعدها

4) هيكل ،أحمد:الأدب الأندلسي. 1986، ص139.

وسنعرض موشحا تاما لنبين أقسامه، قال يحيى القرطبي وهو من أشهر وشاحي عصر المرابطين:

(غصن) (غصن)

عبث الشوق بقلبي فاشتكى ألمَ الوجد فلبّت أدمعي (مطلع)

أيها الناس فؤادي شغف (سمط)

وهو من بغي الهوى لا ينصف (سمط) دور

كم أداريه ودمعي يكف (سمط)

(غصن) (غصن)

أيها الشادن من علمكما بسهام اللحظ قتل السبع (قفل)

بدر تم تحت ليل أغطش (سمط)

طالع في غصن بان منتشي (سمط)

أهيف القد بخد أرقش (سمط)

(غصن) (غصن)

ساحر الطرف وكم قد فتكا بقلوب دُرعت بالأضلع (قفل)

أي رئم رمته فاجتنبا (سمط)

وانثنى يهتز من سكر الصبا (سمط)

كقضيب هزه ريح الصبا (سمط)

(غصن) (غصن)

قلت هب لي يا حبيبي وصلكا واطرح أسباب هجري ودع (قفل)

قال خدي زهره مذ فوفا (سمط)

جردت عيناي سيفا مرهفا (سمط)

حذرا منه بألا يقطفا (سمط)

(غصن) (غصن)

إن من رام جناه هلكا فازل عنك أماني الطمع (قفل)

ذاب قلبي في هوى ظبي غرير (سمط)

وجهه في الدجن صبح مستنير (سمط)

وفؤادي بين كفيه أسير (سمط)

لم أجد في الصبر عنه مسلكا فانتصاري بانسكاب الأدمع (قفل) [1]

نلاحظ أن قافية الأسماط (الدور) تتغير من فقرة إلى أخرى. وأن الأجزاء الأولى من الأقفال متماثلة في القافية (علمكا، فتكا، صلكا، هلكا، مسلكا) وتسمى الكلمة التي ينتهي بها القفل الأخير خرجة .

ولا يشترط أن يكون مطلع الموشح مقصورا على شطرين (غصنين) فقد يأتي ثلاثة أغصان، ويأتي القفل كذلك مكونا من ثلاثة أجزاء، تختلف في قافيتها مع قافية المطلع، كما جاء في موشحة لسان الدين ابن الخطيب في قوله :

قد قامت الحُجةْ فليعذر العاذرْ فالعذل لا يُجدي مطلع

شيئا سوى الكرب وشقوة الخاطر وشدة الوجد

حدث عن السلوان أو شئت يا صاح حدث عن العشقا

إنهما سيان فليقصر اللاحي عمن شكا العشقا دور

قد عزني الكتمان فبان إفصاح ببعض ما ألقا

من صادق اللهجة وسنان عن ساهر لم يبل بالصد قفل

منزه القلب مبرأ الناظر عن حالة السهد[2]

وقد يأتي المطلع بقافيتين، نحو قول لسان الدين بن الخطيب :

يا حادي الجمال عرّج على سلا قد هام بالجَمال قلبي وما سلا (مطلع)

---

1) انظر: قوال، انطوان: الموشحات الأندلسية. دار الكتاب العربي، لبنان، 1996، ص 52

2) انظر: ابن الخطيب، لسان الدين: الديوان. تحقيق: محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989، ص785

عرج على الخليج　　والرمل والحمَى

في المنظر البهيج　　بالبيض كالدُّمَى

والأبطح النّسيج　　من صنْعَةِ السَّما

لله من جلال　　تختال في حُلا　　لم تُلف في اعتدال　　عنهنَّ مَعْدِلا

وطف من الرياطِ　　بركن طائِفِ

بمنزل اغتباط　　دار الخلائف

مُقَدّسِ المواطِي　　جم العوارف

كم من سنا هلال　　بأُفقِهِ انجلى أنحى　　على الضلال　　فانجاب واجتلى

والأقفال هي أجزاء مؤلفةٌ يلزم أن يكون كل قفل منها متفقًا مع بقيتها، في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها.

والأبيات هي أجزاء مؤلفةٌ مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقًا مع بقية أبيات الموشح في وزنها، وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الأخر، والقفل، كما تقدم، يتردد في الموشح ست مرات في التام، وخمس مرات في الأقرع.

وأقل ما يتركب القفل من جزءين فصاعدًا إلى ثمانية أجزاء، وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء.

والبيت لا بد أن يتردد في التام وفي الأقرع خمس مرات، وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزءين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف، وهذا لا يكون إلا فيما أجزاؤه مركبة، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء والجزء من القفل لا يكون إلا مفردًا، والجزء من البيت قد يكون مفردًا، وقد يكون مركبًا، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو من ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقرات. [1]

---

1) ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات، ص 32 وما بعدها

ويذكر ابن خلدون أن أهل الأمصار بالمغرب استحدثوا فنا آخر من الشّعر، في أعاريض مزدوجة كالموشّح، نظموا فيه بلغتهم الحضريّة أيضا وسمّوه (عروض البلد)، وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير، فنظم قطعة على طريقة الموشّح ولم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب إلّا قليلا مطلعها:

أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام	على الغصن في البستان قريب الصباح
وكف السحر يمحو مداد الظلام	وماء الندى يجري بثغر الاقاح
باكرت الرياض والطل فيها افتراق	كثير الجواهر في نحور الجوار
ودمع النواعير ينهرق انهراق	يحاكي ثعابين حلقت بالثمار
لووا بالغصون خلخال على كل ساق	ودار الجميع بالروض دور السوار
وأيدي الندى تخرق جيوب الكمام	ويحمل نسيم المسك عنها رياح
وعاج الصبا يطلى بمسك الغمام	وجرّ النسيم ذيلو عليها وفاح
رأيت الحمام بين الورق في القضيب	قد ابتلت ارياشو بقطر الندى
تنوح مثل ذاك المستهام الغريب	قد التف من توبو الجديد في ردا

فاستحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته، وتركوا الإعراب الّذي ليس من شأنهم، وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم ونوّعوه أصنافا إلى المزدوج والكازي والملعبة والغزل. واختلفت أسماؤها باختلاف ازدواجها وملاحظاتهم فيها. فمن المزدوج ما قاله ابن شجاع من فصولهم وهو من أهل تازا:

المال زينة الدنيا وعز النفوس	يبهي وجوها ليس هي باهيا
فها كل من هو كثير الفلوس	ولوه الكلام والرتبة العاليا
يكبر من كثر ما لو ولو كان صغير	ويصغر عزيز القوم إذ يفتقر
من ذا ينطبق صدري ومن ذا تغير	وكاد ينفقع لولا الرجوع للقدر[1]

---

1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. ص 774

ومن صنف الملعبة قول ينسبه ابن خلدون إلى رجل يدعى بـ " الكفيف " أبدع في مذاهب هذا الفنّ. ويورد ابن خلدون أشعارا للكفيف في رحلة السلطان أبي الحسن وبني مرين إلى إفريقية يصف هزيمتهم بالقيروان، ويعزّيهم عنها ويؤنسهم بما وقع لغيرهم بعد أن عيّبهم على غزاتهم إلى إفريقية في ملعبة من فنون هذه الطريقة يقول في مفتحها، وهو من أبدع مذاهب البلاغة في الأشعار بالمقصد في مطلع الكلام وافتتاحه ويسمّى براعة الاستهلال:

سبحان مالك خواطر الأمرا	ونواصيها في كل حين وزمان
ان طعناه أعظم لنا نصرا	وان عصيناه عاقب بكل هوان

إلى أن يقول في السؤال عن جيوش المغرب بعد التخلّص:

كن مرعى قل ولا تكن راعي	فالراعي عن رعيته مسئول
واستفتح بالصلاة على الداعي	للإسلام والرضا السني المكمول
على الخلفاء الراشدين والاتباع	واذكر بعدهم إذا تحب وقول [1]

24- الموفور

الموفور الشيء التام. فالوَفْرَةُ الشعر المجتمع على الرأس، وقيل ما سال على الأذنين من الشعر والجمع وِفارٌ. والوَفْرَةُ الجُمَّة من الشعر إذا بلغت الأذنين وقد وفَرَها صاحبها، وفلان مُوَفَّرُ الشعر، وقيل الوَفْرَةُ الشعرة إلى شحمة الأُذن.ويطلق العروضيون مصطلح الموفور على كل جزء يجوز فيه الزحاف فيسلم منه. والموفور ما جاز أن يخرم فلم يخرم وهو فعولن ومفاعلين ومفاعلتن وإن كان فيها زحاف غير الخرم لم تخلُ من أن تكون موفورة، وإنما سميت موفورة لأن أوتادها توفرت. وتناظر دلالة التمام في مصطلح الموفور دلالة التمام والطول في شعر الرأس. [2]

1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. ص 777

2) لسان العرب: وفر

وتتقارب دلالة الموفور والصحيح والسالم والمعرى، وينبغي أن نلخص الفرق بينها منعا لتداخل المصطلحات، فالموفور اسم للجزء الذي يجوز أن يخرم ولكنه لم يخرم. والسالم اسم للحشو الذي سلم من دخول الزحاف الجائز فيه. والصحيح اسم لجزء العروض أو الضرب إذا سلم مما يقع في الحشو كالقصر والقطع وغيرهما. والمعرى اسم للضرب إذا سلم من زيادة يجوز دخولها فيه، وهي الترفيل والتذييل والتسبيغ.[1]

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص131، 132

النون

1- النَّفاذ

النَّفاذ حركة هاء الوصل بالضم والفتح و الكسر، وسميت بذلك لأن الهاء كانت في الأصل ساكنة فنفذت فيها الحركة، أو لأن الصوت ينفذ أي ينتهي بعد النطق بحركة الهاء.

ومثال النفاذ بالفتح كقول بشر بن أبي خازم:

وَغَيَّرَهَا مَا غَيَّرَ النَّاسَ قَبْلَهَا   فَبَانَتْ وَحَاجَاتُ الفُؤَادِ تُصِيبُهَا

والنفاذ بالكسر كقول صالح بن عبد القدوس:

ما يبلغ الأعداءُ من جاهل   ما يبلغ الجاهل عن نفسهِ

والنفاذ بالضم كقول المتنبي:

وفي الناس من يرضى بميسور عيشه   ومركوبه رجلاه والثوب جلدهُ

وإذا كانت هاء الوصل ساكنة فلا نفاذ لها .

2- النقص

النَّقْصُ في الوافر حذفُ سابعِه بعد إسكان خامسه،[1] وعند السكاكي هو الجمع بين العصب (تسكين الخامس) والكف (حذف السابع) في مفاعلتن،

---

1) لسان العرب: نقص

فينقل إلى مفاعيل ويسمى نقصا [1]، نحو قول الشاعر:

لـــــــــسَلاَمةَ دارٌ بحَفـــــــــيرِ كبـــاقي الخَلَـــقِ الـــسَّحْقِ، قِفـــارُ

ب - - ب /ب - - ب /ب - - ب - - /ب - - ب / ب - -

مفاعلْتُ مفاعلتُ فعولن مفاعلْتن مفاعلتُ فعولن

1) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 39. وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 627

الواو

1- الوتد

الأوتادُ في الشعر على ضربين؛ أحدهما حرفان متحركان والثالث ساكن، نحو (فعو) من تفعيلة فعولن و (علن) من تفعيلة فاعلن على سبيل المثال، وهذا الذي يسميه العروضيون المقرون، لأن الحركة قد قرنت الحرفين أي ربطت الحرفين المتحركين معا، والآخر ثلاثة أحرف متحرك ثم ساكن ثم متحرك نحو (لات) من مفعولات وهو الذي يسميه العروضيون المفروق، لأن الحرف فرّق بين المتحركين.[1]

وقد تقدم أن السبب نوعان؛ خفيف وهو حرفان متحرك وساكن، وثقيل وهو حرفان متحركان، اما الوتد فهو ثلاثة أحرف كما أسلفنا، وعليه فإن التفعيلة تتكون من أسباب وأوتاد على النحو الآتي:

فعولن: تتكون من وتد مجموع (فعو)، وسبب خفيف (لن).

فاعلن: تتكون من سبب خفيف (فا)، ووتد مجموع (علن).

مفاعيلن: تتكون من وتد مجموع (مفا) وسببين خفيفين (عي \ لن).

فاعلاتن: تتكون من سبب خفيف (فا)، ووتد مجموع (علا)، وسبب خفيف (تن).

مستفعلن: تتكون من سبب خفيف (مس)، ووتد مفروق (تَفْعِ)، وسبب حفيف (لن).

مفاعلتن: تتكون من وتد مجموع (مفا)، وسببن خفيفين (عَلْ \ تن).

متفاعلن: تتكون من سبب ثقيل (مت)، وسبب خفيف (فا)، ووتد مجموع (علن)

---

1) لسان العرب: وتد

مفعولات: تتكون من سببين خفيفين (مف \ عو)، ووتد مفروق (لات).

ولعل اختلاف الأوتاد العروضية يناظر اختلاف الأوتاد التي تشد حبال الخيمة من حيث قوتها وضعفها. وعطفا على ما تقدم فإن العلاقة بين الأسباب والأوتاد في التفعيلة تناظر العلاقة بين الأسباب والأوتاد التي تشد الخيمة، فمن اليسير أن نتصور تفكك التفعيلة إذا حُذفت الأسباب منها، وسقوط بيت الشِّعر إذا انقطعت الحبال (الأسباب) التي تُربط بالأوتاد.

((ولما كانت الأوتاد: منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما في ثباته تحصين ما وقد تحتمل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا وجعل غير الضرورية أسبابا. والأحسن أن يقال: إن هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحداهما ضروري في حفظ بنية البيت، فهو بمنزلة الوتد الذي لا بد منه في الخباء، وثبات الأخرى ليس ضروريا في حفظ بنية البيت بل يستقل البيت به ودونه، فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت وقد يستغنى عنها. وفي الأسباب ما لا يمكن الاستغناء عنه كألف متفاعلن مع السلامة من الإضمار ونون مفاعلتن مع السلامة من العصب. فسواكن هذه الأسباب مع سلامة الأجزاء ضرورية الثبات في حفظ بنية الوزن، فهي جارية مجرى الأوتاد بل هي أوتاد كما قلناه. وكأن حركة ما قبل كل وتد منها سبب له، ولكن الخليل سمى كل حركة وساكن مقترن بها لا يعتمد عليه في أكثر المواضع سببا، فإذا اعتمد على ساكن بعد متحركين أو بينهما سمي مجموع ذلك وتدا. ولا مشاح في الألفاظ كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسامي في المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليها منه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك.)) [1]

---

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 252

2- الوزن

يميل بعض النقاد إلى الفصل بين مفهومي الوزن والإيقاع، وقد يكون الفصل بينهما مقبولاً من الجانب الشكلي أو النظري اعتمادا على أن الوزن مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، والإيقاع هو النغمات التي تتكرر وفق توالي الحركات والسكنات[1]. ويمكن أن نمثل لمفهوم الإيقاع بالقول: عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسّر على الرّمل لتعود من جديد، ثمة تشابه أساس في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً. هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع.[2] والإيقاع مظهر عام للانسجام والتوافق يتجسد في كافة مظاهر الحياة والفنون: في الطبيعة والأدب والرسم والعمارة.[3] والإيقاع نظام من الأصوات يتركب منها، وعلى نظامها الأول الذي تنتظم فيه في اللغة العادية. وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل نظاماً فرعياً، وتتصاعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكل في النهاية النظامَ الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتجادل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل.[4]

ولكن الفصل بينهما أثناء صياغة التجربة الإبداعية للشاعر وما يتلوها من مستويات التلقي في أحوال ومقامات مختلفة ضرب من الوهم والاستحالة؛ لأن القالب الوزني وجينات الإيقاع الداخلي يتخلقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص

---

1) انظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، بيروت، 1973ص 461

2) انظر: فريزر: الوزن والقافية والشعر الحر. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد ــ الجمهورية العراقية، 1980، ص 11

3) انظر: ثامر، فاضل: الصوت الآخر ــ الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1992، ص 288

4) البحراوي ،سيد: نحو علم للعروض المقارن. مجلة المعرفة، العدد295، السنة 25، 1986، ص 126

الشعري، ويتجليان بل ينصهران أثناء التلقي. ((وربما يُفسر ذلك بالصلة الحميمة بينهما وهي الأصل بالفرع، والكل بالجزء. ومما يفسر ذلك أيضاً أن للوزن حضوراً دائماً في الشعر القديم وشاملاً لأطراف النص، أما الإيقاع فحضوره عرضيّ غير مقيد ولا مشروط، فكانت النتيجة أن استأثر الوزن باهتمام علماء العروض ونقاد الشعر فقل اهتمامهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعية)) [1]

ولا يعد الوزن وفق مواصفاته الخليلية سمة إبداعية للشاعر؛ لأن الأوزان ملك عام أو إرث مشترك لا يتفاضل فيها الشعراء، والإيقاع أشمل من الوزن، إذ إن الإيقاع يشمل ((الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بوساطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تُبنى عليه القصيدة)) [2]

والوزن ليس قالبا إيقاعيا فحسب، فهو يسهم في الكشف عن تفاعل المتلقي مع المعنى، فالكلام الموزون يجذب المتلقي ويؤثر فيه، إذ إن ((الوزن هو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقّع زيادة كبرى بحيث إنّه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً. وعلاوة على ذلك فإنّ وجود فترات زمنية منتظمة يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقّع حدوثه))[3].

---

1) الطرابلسي ،محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد32، 1991، ص 16

2) عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي. منشأة المعارف بالإسكندرية، ب، ت، ص 15

3) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963م. ص194.

والوزن مع مادة القصيدة يمكن الشاعر أن يحقق عملاً فنيًا رائعاً، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة غنية في ذاته.[1]

3- الوَصْل

اتَّصلَ الشيءُ بالشيء لم ينقطع، والوُصْلة الاتِّصال، والوُصْلة ما اتَّصل بالشيء.[2] والوصل في العروض أربعة أصوات تتصل بالروي المطلق، وهي:

1 – الألف، كقول الشاعر:

ومـا أراد بهـا نعمـى يثـاب بهـا	إن قـال كلمـة معـروف بهـا نفعـا

فالوصل هو الألف الناشئة عن فتحة العين.

2- الواو، كقول الشاعر:

ألا أيهـا الإنـسان هـل أنـت عامـلٌ	فإنـك بعـد المـوت لابـد ناشـر

فالوصل هو الواو الناشئة عن ضمة الراء

3- الياء، كقول الشاعر:

وجهـه يتلـو الـضحى مبتـسما	وهـو مـن إعراضـه في عـبسِ

فالوصل هو الياء الناشئة عن كسرة السين.

4- الهاء: تأتي هاء الوصل متحركة وساكنة، ومثال المتحركة بالفتح قول الشاعر:

يمـشي الفقـير وكـل شـيء ضـده	والنـاس تغلـق خلفـه أبوابَهـا

1) العشماوي، محمد زكي: الشكل و المضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، م9، ع2، 1978، ص.18-17

2) لسان العرب: وصل

وبالضم قول الشاعر:

جـاوزتِ في لومـه حـدًّا أضَـرَّ بـهِ   مـن حيـثُ قـدرتِ أنَّ اللـومَ يَنْفَعُـهُ

وبالكسر قول الشاعر:

وإذا امـرؤٌ أهـدى إليـك صـنيعةً   مـن جاهِـهِ فكأنهـا مِـنْ مالِـهِ

ومثال التسكين قول الشاعر:

إذا كنـتَ في كـلِّ الأمـور معاتبًـا   صـديقَك لم تلـقَ الـذي لاتعاتِبُـهْ

وقد أجروا الهاء مجرى الياء والواو والألف، لأنها حرفٌ خفيٌّ، ومخرجها من مخرج الألف، وإنما وصلوا بهذه الحروف لأنَّ الشعر وضع للغناء والحداء والترنّم، وأكثر ما يقع ترنّمهم في آخر البيت. وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين، الياء والواو الساكنتين والألف فزادوهنّ لتمام البيت، واختصوهن لأنَّ الصوت يجري فيهنّ.[1]

4- الوقص

وَقَصَ رأسه غمزه من سُفْل، وتَوَقَّصَ الفرسُ عدا عَدْواً كأنه ينزو فيه[2]، والوَقَصُ قِصَرُ العُنُقِ كأنَّمَا رُدَّ في جَوْفِ الصَّدْرِ[3] والوَقْصُ في العروض هو إسكان الثاني من متفاعلن (ب ب – ب –) فتتحول إلى متْفاعلن (– – ب –)، ثم تنقل إلى مستفعلن (– – ب –)، ثم تحذف السين فتتحول إلى مُتَفْعِلن (ب – ب –)، وتنقل في التقطيع إلى مفاعلن (ب – ب –)[4]، وقد سمي بذلك لأنه بمنزلة الذي اندَقّتْ عنقه، وكأن الجزء (التفعيلة) لما سقط ثانيه المتحرك شبه بما

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 12

2) لسان العرب: وقص

3) تاج العروس: وقص

4) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص4.

اندقت عنقه؛ لأن الثاني من الجزء بمنزلة العنق.[1] ومنه قول الشاعر:[2]

يـــــذب عـــــن حريمـــــه بـــــسيفه ورمحـــــه ونبلـــــه ويحتمـــــي

ب – ب –|ب – ب –|ب – ب – ب – ب –|ب – ب –|ب – ب –

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

5- الوقف

الموقوف ما سكن متحرك وتده المفروق، فتفعيلة (مستفعلن) في السريع أصلها (مفعولات)، فأصابها الطي. فتحولت إلى (مفعلاتُ)، ثم سكنت التاء (مفعلاتْ – ب –)، ثم نقلت إلى (فاعلان – ب –ْ)، وسمي موقوفا لأنك وقفت على حركته. ومنه قول الشاعر:[3]

أزمـــان ســـلمى لا يـــرى مثلـــها الـــ راوون في شـــــام ولا في عـــــراقْ

– – ب – ‎|‎- – ب – ‎|‎- ب – – – ب – ‎|‎- – ب – ‎|‎- ب –ْ

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلا

والوقف والكشف يشتركان في أنهما تغيير الحرف الأخير من ((مفعولات)) لكن الوقف تغييرٌ لهذا الآخر بإسكانه، والكشف تغييرٌ له بإسقاطه.[4]

---

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 81

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 66

3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 95

4) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة .ص 111

المصطلحات التي اختلف العروضيون في تعريفها

	الإجازة
ثعلب	تقارب حروف الروي في المخرج كالعين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء.
الدماميني	اقتران حرف الروي بحرف يخالفه في المخرج.
الخليل بن أحمد	أن تكون القافية طاءً والأخرى دالاً .
ابن رشيق القيرواني	1-أن يكون الحرفُ الذي يقع قبل حرفَ الرَّوِي مضموماً ثم يكسر أو يفتح ويكون حرف الروي مُقَيّدا . 2- اختلاف حركة الروي فيما كان وصله هاء ساكنة خاصة. 3- الإجازة اختلاف حركات ما قبل الروي.
لسان العرب	أن تُتِم مِصْراع غيرك.
	الإقعاد
التوخي	خلو مطلع القصيدة من التصريع والتقفية.
الدماميني	اختلاف (تفعيلة) العروض في بحر الكامل.
لسان العرب	حذف نون متفاعلن أو مستفعلن وتسكين اللام.
	التحريد
الأخفش	يتعلق بعيوب الشعر عامة ، ولم يحدد العروضيون عيبا بعينه
التبريزي	يقع في تفعيلة الضرب ، نحو اجتماع فِعلن وفعْلن في ضرب بحر البسيط.

	التشطير
ابن أبي الإصبع المصري	تقسيم البيت إلى شطرين، ثم (يصرع)كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليتميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى. ويمثل ابن الإصبع بقول مسلم بن الوليد: موف على مهج، في يوم ذي رهج كأنه أجل، يسعى إلى أمل
محمد علي السراج	أن تختار بيتاً فتجعله بيتين اثنين بأن تضم إلى الشطر الأول منه شطراً آخر بعده، وللشطر الثاني شطراً آخر قبله كما في تشطير: كسرَ الجرةَ عمداً وسقى الأرض شرابا (الرمل) صحتُ والإسلام ديني ليتني كنت ترابا وتشطيرهما: كسر الجرة عمداً أهيفٌ يحلو رُضابا وسقاني خمر فيه وسقى الأرض شرابا صحت والإسلام ديني حلَّ ذا السكر وطابا وغدا الكوب ينادي ليتني كنت ترابا
أبو هلال العسكري	توازن المصراعين والجزأين، وتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه.
	التسميط
ابن رشيق القيرواني	أن يبتدئ الشاعر بيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة (أشطر) على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة، ومثال ذلك قول امرئ القيس:

	توهمت من هنـــد معـــالم أطـــلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي (الطويـل) مرابع من هند خلــت ومـــصايف يصيح بمغناها صــدى وعــوازف وغيرها هوج الريـــاح العواصـــف وكـــل مـــسف ثم آخـــر رادف بأسحم من نوء السماكين هطال
ابن أبي الإصـــبع المصري	تصيير بعض مقاطع الأجزاء،أو كلها في البيت علـــى ســـجع يخالف قافية البيت، كقول مروان بن أبي حفصة: هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دعوا أجابوا، وإن أعطوا أطابوا، وأجزلوا
لسان العرب	1-أبيات مَشْطورة تجمعها قافية واحدة . 2-ما قُفِّي أَرباعُ بُيوته، وسُمِّطَ في قافية مخالفة . 3-الشعر المُسَمَّط الذي يكون في صـــدر القـــصيدة أبيـــات مَشْطورة أَو مَنْهوكة مُقَفّاة ويجمعها قافية مُخالِفـــةٌ لازمـــة للقصيدة حتى تنقَضي.
	التشعيث
الخليل بن أحمد	المحذوف هو اللام (فاعاتن — — —).
الأخفش	المحذوف هو العين (فالاتن — — —) .
قطرب	ألف الوتد حذفت وأسكنت اللام (فاعلْتن — — —) .
الزجاج	أن ألف السبب حذفت وأسكن حرف العين (فعْلاتن — —)
	السالم
لسان العـــرب / السكاكي	كل تفعيلة يجوز فيها الزِّحافُ فَتسْلَمُ منه كسلامة التفعيلـــة من القَبْض.
اللماميني	اسم للحشو الذي عَرِيَ من دخول الزحاف الجائز فيه.
	القافية

الخليل بن أحمد	من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن.
الأخفش	آخر كلمة في البيت.
الفراء / قطرب	حرف الروي.
	الإكفاء
الأخفش	1- اختلاف حروف الروي. 2- تقارب مخارج حروف الروي. 3- فساد في آخر بيت الشعر سواء أكان الفساد في حرف الروي أم في حركة الروي.
لسان العرب	الُمعاقَبة بين الراء واللام والنون والميم
الدماميني	إن حرف الروي متى قُرن بحرف آخر مخالف له، إلا أنه قريب منه في المخرج، فهذا هو الإكفاء.
البغدادي	اخْتِلَاف حُرُوف الروي فِي قصيدة هُوَ الإكفاء من قَوْلك: كفأت الْإِنَاء إِذا قلبته.

المصطلحات التي اختلف العروضيون في تعليل تسميتها

	الإقواء
لسان العرب	أَقْوَى الحبلَ والوَتر جعل بعض قُواه أغلظ من بعض ،يقال أَقْوَيْتَ حبلَك ، وهو حبلٌ مُقْوًى ، وهو أَن تُرْخِي قُوَّة وتُغير قوَّة فلا يلبث الحبل أن يَتَقَطَّع ، ومنه الإِقواء في الشعر.
ابن رشيق القيرواني	اشتقاق الإقواء من أقوت الدار إذا خلت كأن البيت خلا من هذا (الحرف).
	التوجيه
لسان العرب	قيل له توجيه لأنه وَجَّهَ الحرفَ الذي قبل الرَّوِيِّ المقيد إليه لا غير، ولم يَحْدُث عنه حرفُ لِين ،كما ينتج عن الرَّسِّ والخَلْوِ والمَجْرَى والنَّفاذ.
ابن جني	الحركة سميت توجيهاً ، لأن للرويّ وجهين في حالين مختلفين ، وذلك أنه إذا كان مقيداً فله وَجْهٌ يتقدّمه ، وإذا كان مطلقاً فله وَجْهٌ يتأخر عنه، فجرى مجرى الثوب المُوَجَّه ونحوه.
التنوخي	يجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشعر إذا حفظته من أصحابه. فيكون فعيلا (رويّ) بمعنى مفعول(مروي).
الدماميني	سُمي روياً لأن به عِصمةَ الأبيات وتماسكها، ولولا مكانه لتفرقت عُصباً، ولم يتصل شعراً واحداً

	المتكاوس
لسان العرب	تكاوس الشيء، إذا تراكم، فكأن الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت.
التنوخي	ولو قيل إنه من كاس البعير يكوس كوساً، إذا فقد إحدى قوائمه فحبا على ثلاث، لكان ذلك وجها لأن الكوس اصله النقص.

مصطلحات متشابهة في دلالتها

المصطلحات	الدلالة
الصحيح المعرى البريء السالم الموفور الابتداء الغاية	الصحيح: :اسم لتفعيلة العروض أو الضرب إذا سلمت مما يقع في الحشو كالقصر والقطع المُعَرّى : ما سَلِمَ من الترْفيلِ والإذالةِ والإسْباغِ . أو هو السالم من العلة بالزيادة . والفرق بين الصحيح والمعرى أن الصحيح شاملٌ للضروب والأعاريض معاً بالسلامة من النقص والزيادة، والمعرى خاصٌ بالضرب. البريء :في العروض الجزء (التفعيلة) الذي يسلم من الزحاف للمعاقبة وهو سائغ فيه السالم :كل تفعيلة يجوز فيها الزّحافُ فَتسْلَمُ منه كسلامة التفعيلة مـن القَبْض. الموفور :ما جاز أن يخرم فلم يخرم وهو فعولن ومفاعلين ومفاعلتن وإن كان فيها زحاف غير الخرم لم تخلُ من أن تكون موفورة. الابتداء: هو زحاف يقع على التفعيلة الأولى من البيت ، ولا يقع في تفاعيل الحشو . الغاية : التغيرات التي تصيب تفعيلة الضرب
الثرم الثلم	الثرم: ما اجتمع فيه القَبْض والخَرْمُ في تفعيلة(فعولن / عول) الطّويل والمتقارَب.

الشتر	الثلم: إذا أصاب الخرم تفعيلة فعولن (عولن / فعول) في الطويل والمتقارب.
العضب	الشتر : خرم وقبض في تفعيلة (مفاعيلن ب - - - \ فاعلن - ب -) في بحر الهزج وبحر المضارع.
القصم	العَضْبُ : أن يكونَ البيتُ من الوَافِرِ أخرمَ ، فإذا خُرمت تفعيلة مفاعلتن
الخرب	(فاعلتن - ب ب -) فتنقل إلى مفتعلن (- ب ب -).
	القصم: خرم تفعيلة مفاعلتن وعصبها (فاعلْتن - - -)
الجمم	الخرب : في الهَزَجِ أن يطرأ على التفعيلة الخَرْمُ والكَفُّ مَعاً ، فتتحول مَفاعِيلُنْ إلى فاعِيلُ (- - ب) ، فتنقل إلى (مَفعولُ - - ب).
العقص	الجَمَمُ : أن تُسَكِّنَ اللامَ من مُفاعَلَتُنْ(ب - ب ب -) فتتحول إلى مَفاعِيلُنْ(ب - - -) ، ثم تُسقِطَ الياء فيبقى مَفاعِلُنْ (ب - ب -) ثم تَخرِمَه فيبقى فاعِلُنْ.
	العقص: إضمار مفاعلتن وخرمها (فاعلتن- - -) وحذف النون (- - ب)
المراقبة	المُراقَبَة : في بحري المُضارِعِ والمُقْتَضَبِ أن تأتِيَ تفعيلة (مفاعيلن) مَفاعِيلُ مَرَّةً ومفاعِلُنْ مرَّة أخرى.
المعاقبة	المعاقبة: أن تَحْذِفَ حَرْفاً لثَباتِ حَرْفٍ ، كأَنْ تَحْذِفَ الياء من مفاعيلن وتُبْقي النونَ .

	وتتفق المراقبة والمعاقبة في أنه إذا حذف أحد الساكنين من السببين ثبت الآخر وجوباً، وتختلفان في أن المعاقبة يجوز فيها إثباتهما معاً ،والمراقبة يمتنع فيها ذلك. ويقع الفرق بينهما أيضاً بأن المعاقبة تكون بين السببين المتلاقيين في جزء واحد(تفعيلة واحدة) ، أو في جزأين، فالمراقبة لا تكون إلا إذا كان السببان متجاورين في جزء واحد. وتقتصر المراقبة على تفعيلتين (مفاعيلن) في المضارع، و (مفعولاتُ) في المقتضب، في حين نجد المعاقبة في الطويل والهزج والوافر والكامل والمنسرح والمديد والرمل والخفيف والمجتث.
المكانفة	المكانفةُ : هي جواز سلامة السببين المجتمعين، ومزاحفتهما معاً، وسلامة أحدهما ومزاحفة الآخر. وتدخل تفعيلة (مستفعلن) في أربعة أبحر، وهي السريع والمنسرح و البسيط والرجز. فيجوز أن تسلم تفعيلة مستفعلن من الخبن والطي ، ويجوز أن تخبن وتسلم من الطي ، أو تُطوى وتسلم من الخبن . وينبغي أن نلاحظ أن المكانفة في مستفعلن لا ترد في بحر المقتضب لوجوب الطي فيها ، وتقع المكانفة في تفعيلة (مفعولات) ، فيجوز أن تسلم من الخبن والطي ، ويجوز وقوع أحدهما دون الآخر ، لكن المكانفة في مفعولات لا ترد في المقتضب بسبب المراقبة بين الفاء والواو .
المتدارك	المُتَدَارِكُ : كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين ، نحو:

المترادف المتراكب المتكاوس المتواتر المصمت	متفاعِلُنْ ومستفعلن. المُترادِفُ :كل قافية مردوفة اجتمع في آخرها ساكنان ، نحو متفاعلان ومستفعلان. المتراكب: كلُّ قافيةٍ توالت فيها ثلاثة أحْرُفٍ متحركةٍ بين ساكنَين . المتكاوس: ما توالى فيه أربعة حروف متحركات بين ساكنين المُتواتِرُ : كل قافية فيها حرف متحرّك بين ساكنين. المصمت: كل قافية اجتمع فيها ساكنان دون أن تكون كلمة القافية مردوفة

مصطلحات مختلفة في موقع الحرف المحذوف

المصطلح	التعريف	مثال
الخرم	حذف الحرف الأول	فعولن / عولن
الخبن	حذف الحرف الثاني الساكن	مستفعلن / متفعلن
الوقص	حذف الحرف الثاني المتحرك	متفاعلن / مفاعلن
الطي	حذف الحرف الرابع الساكن	مستفعلن / مستعلن
القبض	حذف الحرف الخامس الساكن	فعولن / فعولُ
العقل	حذف الحرف الخامس المتحرك	مفاعلتن/ مفاعتن
الكف	حذف الحرف السابع الساكن	مفاعيلن / مفاعيلُ

المصادر والمراجع



المصادر والمراجع

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978.

2- الأبشيهي ،شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور: المستطرف في كل فن مستطرف، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1419 هـ

3- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998

4- أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1984

5- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970 .

6- الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، مطبعة واوفست الحكيم، الناصرة، 1976.

7- اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3.، ب، ت

8- الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1980

9- ابن أبي الإصبع العدواني ،عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي.1382هـ

10- إطيمش، محسن: دير الملاك ـ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986

11- الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. دار صعب، بيروت، ب، ت

12- الاندلسي، أبو العباس الأصيحي: الوافي بمعرفة القوافي. تحقيق: نجاة حسن نولى، مطبوعات جامعة الإمام محمد، السعودية، 1997

13- البجة، عبد الفتاح حسن علي: ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية بين علماء اللغة القدامى والمحدثين. دار الفكر، عمان، الطبعة الأولى، 1998

14- البحراوي، سيد: نحو علم للعروض المقارن. مجلة المعرفة، العدد295، السنة 25، 1986

15- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997

16- البكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1983

17- بيرنار، سوزان: جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، د.ت

18- التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1974

19- التنوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978

20- التهانوي ،محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمّد صابر الفاروقي. موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم. تحقيق: علي دحروج. نقل النص الفارسي إلى العربية: عبد الله الخالدي. الترجمة الأجنبية: جورج زيناني. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 1996

21- ثامر، فاضل: الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1992

22- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995

23- جابر عصفور: مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي – دار الثقافة، القاهرة، 1978.

24- جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979

25- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت، ب، ت

26- ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. دار القلم، الكويت،ط 1، 1987

27- ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية. ب، ت

28- حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، مؤسسة البيادر، فلسطين، 1988

29– ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله: تحقيق: عصام شقيو. دار ومكتبة الهلال- بيروت، دار البحار- بيروت، 2004

30– حداد ،علي: الخطاب الآخر - مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً. منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق – 2000

31– حسّون، رزق الله: أشعر الشعر، بيروت، 1870م

32– حقي، ممدوح: العروض الواضح. دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981.

33– الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القريشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني .منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974.

34– الحميري، نشوان بن سعيد: الحور العين. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي – القاهرة، 1948

35– الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، ط 1، 1982

36– ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. تحقيق: حامد أحمد طاهر. دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004

37– الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994.

38– ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية، د.، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد5، العدد1، 1990.

39- الرباعي، عبد القادر: البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني، 1985.

40- رجائي، أحمد: أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض. دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق-سورية، الطبعة الأولى، 1999.

41- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963.

42- الريحاني، أمين ألبرت: مدار الكلمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980

43- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الواسطي (ت 1205 هـ\ 1790 م): تاج العروس شرح القاموس. منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1306 هـ

44- الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف، بيروت، ط 2، 1989

45- زياد، علي عشري: بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981

46- السرَّاج، محمد علي: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل. الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983

47- السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000

48- ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات. دار الفكر، ط 3، 1980

49- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. عالم الكتب، بيروت، الطبعة السادسة، 1966

50- السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو. تحقيق وتعليق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976

51- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1388هـ. 1968

52- شفيع السيد: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط1، 1978

53- الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن. دار المؤرخ العربي، بيروت، ب ت.

54- ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط 12، ب، ت

55- الطرابلسي ، محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد32، 1991

56- العالم، إسماعيل أحمد: التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، المجلد الثالث، العدد الأول، جرش للبحوث والدراسات، 1998

57- عبد الرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي – قضاياه الفنية والموضوعية - ، دار النهضة العربية، 1980

58- عبد الرضا علي، العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989

59- عبد اللطيف، محمد حماسة: البناء العروضي للقصيدة العربية. دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1999

60- ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ

61- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

62- عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي (شعر الأخطل نموذجا)، دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2011

63- عتيق ،عبد العزيز: علم العروض والقافية. دار النهضة العربية بيروت

64- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. حققه وقدم له: زهير غازي زاهر، وهلال ناجي، ط1، دار الجليل ـ بيروت، 1996

65- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989.

66- العشماوي، ،محمد زكي: الشكل و المضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، م9، ع2، 1978 .

67- العلوي يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423 هـ

68- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985 .

69- علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

70- عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ب، ت.

71- العيد، يمنى: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999.

72- الغامدي منصور محمد: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، 2001.

73- الغذامي، عبد الله: الصوّت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشعر الحرّ الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط 1، 1987.

74- غريب، روز: تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، ط1، بيروت، 1971.

75- الفارابي، أبو نصر محمد: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

76- فخر الدين، يوسف: وادي النحل، مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية، 1997م.

77- أبو فرحة، محمد مرعي: حصاد السنين، مطبعة السلام، جنين -فلسطين، 2000.

78- فريزر: الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1980.

79- القارئ، أمين: روائع الزجل، مطبعة طرابلس، لبنان، 1998م.

80- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة.

81- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

82- القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. دار الكتب العلمية، بيروت.

83- قوال، انطوان: الموشحات الأندلسية. دار الكتاب العربي، لبنان، 1996.

84- القيرواني ،أبو علي الحسن بن رشيق.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، ط 4 ،1972

85- كوني، محمد: اللغة الشعريّة. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997

86- كوهن ،جان: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1986

87- المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر، ط 5، 1975

88- المحبي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. دار صادر، بيروت.

89- محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية - دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1979

90- المسعدي، محمود: الإيقاع في السجع العربي ،محاولة تحليل وتحديد. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996

91- مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002

92- المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناتي. دار الآفاق الجديدة، بيروت

93- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5 .

94- الملائكة ،نازك: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.

95- مناع، هاشم صالح: الشافي في العروض والقوافي. دار الفكر العربي، ط 4، 2003.

96- مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، ب ت.

97- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب. دار الفكر، بيروت، ط1997،6 .

98- النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1964.

99- الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف. مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1997.

100- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، بيروت، 1973

101- الهيب، أحمد فوزي: بحر الرجز والأراجيز ائتلاف واختلاف. مجلة الموقف الأدبي ،أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 413 أيلول 2005.

102- وهبة، مجدي: معجم المصطلحات في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت. ط2، 1984.

103- يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله- فلسطين، ج1، 2007م.

104- يونس ،علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي.الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.



معجم مصطلحات

العروض والقافية



للنشر والتوزيع

الأردن- عمان

هاتف: 00962 6 5658253 / 00962 6 5658252

فاكس: 00962 6 5658254 ص.ب: 141781

البريد الإلكتروني: darosama@orange.jo

الموقع الإلكتروني: www.darosama.net



ISBN 978-9957-22-543-8





الأردن - عمان - العبدلي

تليفاكس: 0096265664085